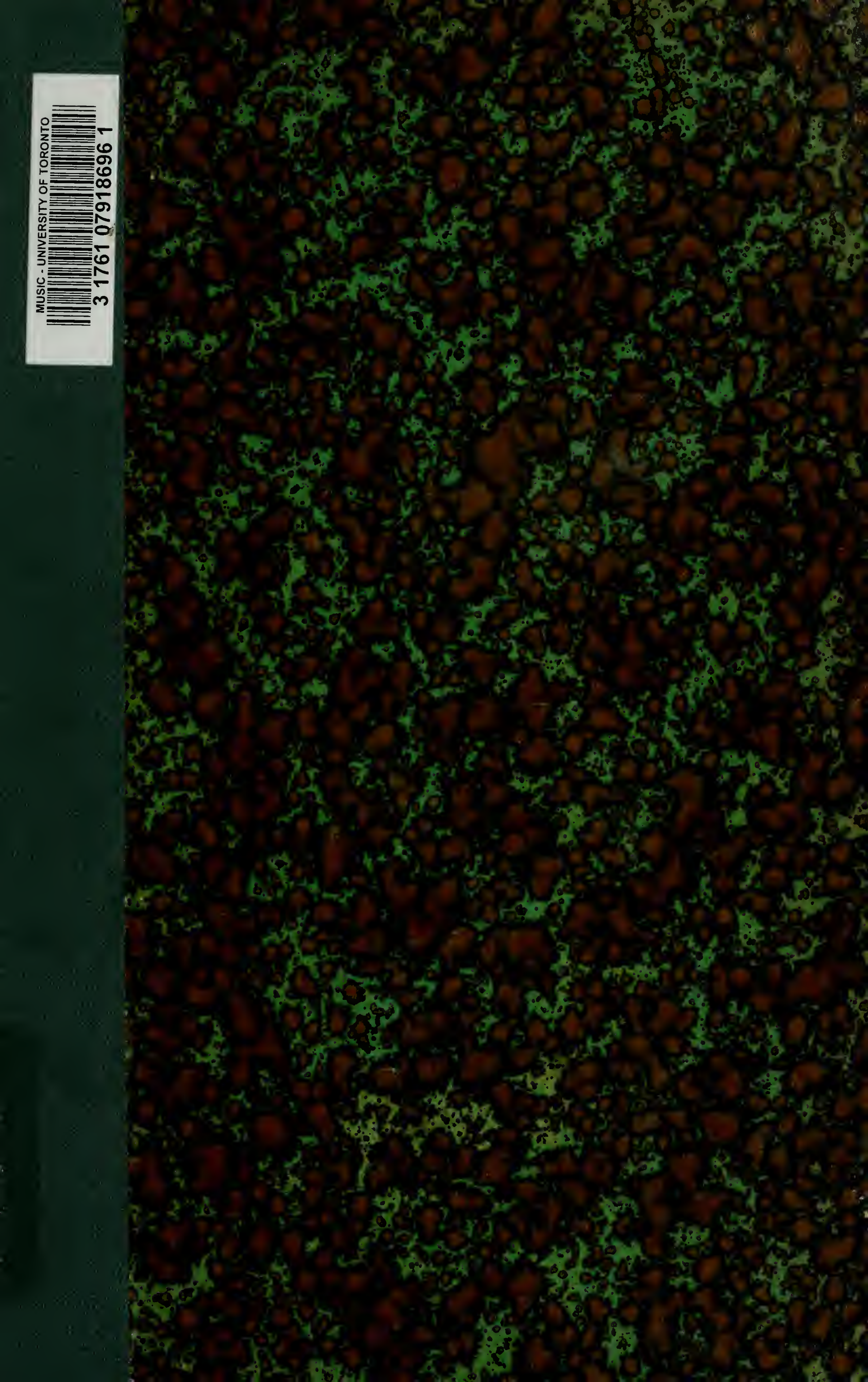

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918696 1

LIONEL DE LA LAURENCIE

L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

DE LULLY A VIOTTI

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

TOME I

28 REPRODUCTIONS

NOMBREUSES CITATIONS MUSICALES



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

A ma chère femme
cet ouvrage
est dédié.

L. L. L.

L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

DE LULLY A VIOTTI

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

LIONEL DE LA LAURENCIE

L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

DE LULLY A VIOTTI

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

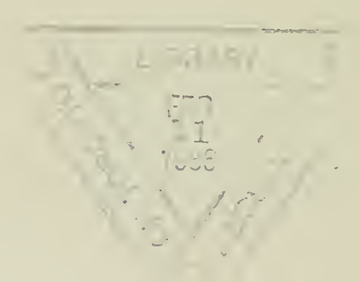
Tome I

28 REPRODUCTIONS

NOMBREUSES CITATIONS MUSICALES



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15
1922



AVANT-PROPOS

Nous nous proposons de rassembler et de coordonner, dans le présent ouvrage, les études que, depuis de longues années, nous avons entreprises sur l'ancienne école française de violon. Bien que ce sujet ait été déjà abordé, notamment par MM. Vidal, Grillet et Bachmann en France, Schletterer, Wasielewski, Schering, Bruno Studeny en Allemagne, Hart en Angleterre, il n'a cependant, jusqu'à ce jour, inspiré aucun travail d'ensemble traitant à la fois de la biographie des auteurs et de leurs œuvres. Seul, le regretté Jules Écorcheville avait publié, en 1906, une remarquable étude sur les violonistes français du dix-septième siècle, dans laquelle l'histoire s'associait à l'esthétique. Notre livre essaye de poursuivre, depuis Lully jusqu'à l'époque où un autre Italien, Jean-Baptiste Viotti, se révèle avec éclat à nos violonistes, l'histoire de l'école française et l'analyse des compositions qu'elle a laissées. Il montre le chemin parcouru pendant un siècle de musique instrumentale.

Parmi la soixantaine de musiciens dont nous étudierons ici la vie et les ouvrages, il en est sans doute beaucoup d'obscurs, encore que, depuis quelques années, des éditions modernes, en remettant au jour un grand nombre d'anciennes sonates françaises de violon, aient retiré de l'oubli des noms qui y étaient tombés. Mais nous savons à présent que les « grands musiciens » n'ont pas seuls droit à notre reconnaissance. De ceux-ci, le compte est bon : ils reposent dans la gloire; quant aux modestes artisans de la musique qui, trop souvent, vécurent dans la gène et même dans le dénuement, et auxquels les artistes illustres doivent parfois les matériaux de leur célébrité, n'est-il pas juste de rappeler le labeur patient qu'ils soutinrent, les progrès dont l'art leur est redevable? De ses mains pieuses, l'Histoire doit recueillir le souvenir de ces humbles, si méritants, qui furent à la peine sans être à l'honneur.

D'ailleurs, l'histoire des violonistes français, comme celle, du reste, de tous les musiciens, intéresse directement notre histoire sociale. La plupart

d'entre eux, en effet, se trouvèrent en relations avec des princes, des grands seigneurs, des financiers; presque tous vécurent des libéralités de puissants protecteurs, et leur histoire touche à celle du Mécénat.

Nous dirons quelques mots de la méthode que nous avons employée. Il ne pouvait être question, pour un ouvrage de cette nature et de cette importance, de recourir au système du personnage central, et la présentation du sujet n'allait pas sans offrir de grandes difficultés, car il s'agissait d'écrire à la fois l'histoire des hommes et celle des œuvres, la biographie et l'esthétique des genres. On a rangé les violonistes de l'ancienne école française par ordre chronologique de *premières œuvres*, et on s'est efforcé, pour chaque auteur, d'établir le plus exactement possible la chronologie de ses compositions. C'est là une recherche qui nous a paru essentielle, non seulement au point de vue purement historique, mais encore et surtout au point de vue esthétique. Point d'esthétique sans chronologie. Remarquons, à ce propos, que les *Denkmäler* allemands et autrichiens ont beaucoup trop négligé la chronologie des œuvres, au bénéfice du classement de ces œuvres par tonalités.

L'étude de chaque auteur comporte une notice biographique et une étude esthétique; on a donc adopté pour ces monographies le cadre : *la Vie, l'Œuvre,* parce que cette division a semblé la plus simple et la plus objective. Puis, ces diverses monographies ont été groupées en grandes divisions et en chapitres correspondant aux divers moments de l'évolution de la musique de violon en France, de manière à constituer une sorte de répertoire historique de nos maîtres du violon et de leurs compositions. En des chapitres spéciaux, nous avons examiné la pédagogie et la technique de l'instrument; enfin, nous avons essayé d'établir une synthèse de l'ouvrage, en traçant les grandes lignes de l'histoire de la musique du violon en France, de Lully à Viotti. Notre travail s'arrête au moment où Viotti joue pour la première fois au Concert spirituel de Paris ; c'est là, en effet, une date décisive qui marque un tournant de l'histoire du violon. De plus, nous nous sommes strictement astreint à ne traiter que des violonistes qui ont laissé des œuvres pour leur instrument. Enfin, nous avons terminé notre livre par trois catalogues : l'un rangé par ordre alphabétique d'auteurs, l'autre par ordre chronologique d'œuvres, et le troisième par espèces d'œuvres; soit un catalogue alphabétique, un catalogue chronologique et un catalogue spécifique.

Tel a été le plan auquel nous nous sommes arrêté; il nous a paru le seul applicable en l'espèce; mais nous ne nous dissimulons pas que ce plan entraîne une certaine monotonie dans la présentation de l'ouvrage.

Nous adressons ici nos vifs remerciements à ceux qui nous ont aidé au

cours de ce long travail. D'abord, nous envoyons un souvenir ému à la mémoire de Michel Brenet, de Jules Écorcheville, de Georges Cucuel et du dévoué archiviste Lazard; puis, nous exprimons notre sincère reconnaissance à MM. Dally, Feyssous, Legrand, Mâcon, Prod'homme, Prunières, de Saint-Foix, Tricou et Vallas, pour le précieux concours qu'ils nous ont accordé.

Nous serons dédommagé de notre tâche, qui souvent fut ardue, si, à l'exemple de ces musiciens oubliés dont nous avons essayé de rappeler les travaux, nous parvenons à apporter une modeste contribution à l'histoire de l'art musical de notre pays.



APOLLON VIOLON. — COSTUME DE BALLET.
(Bibliothèque de l'Institut.)

L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

INTRODUCTION

LE VIOLON EN FRANCE DU TEMPS DE LULLY

SOMMAIRE

Le violon en Italie au dix-septième siècle. *Canzoni da Sonare* et *Sonates*. — *Sonata da chiesa* et *Sonata da camera*. — Les maîtres italiens jusqu'à Corelli. — Le violon en Allemagne. — *Canzoni* et *Sonates*. — Virtuosité.
Le violon en France. Son rôle. — Les vingt-quatre violons du roi. Lully violoniste. Les petits violons. — Caractéristiques de l'exécution française.
La technique du violon d'après *Mersenne* et *Sébastien de Brossard*. — Les *Ornements* et l'ouvrage de *Toinon*.
La musique de violon dans la seconde moitié du dix-septième siècle.

Il nous paraît indispensable de placer en tête de cet ouvrage, consacré exclusivement à l'histoire des violonistes et des œuvres de l'ancienne école française, quelques considérations sur le violon, sa technique et sa musique dans la seconde moitié du dix-septième siècle.

MM. Vidal et Laurent Grillet[1] ayant, dans leurs livres si richement documentés, étudié de très près la question encore obscure de l'origine du violon, nous renvoyons à ces auteurs, et aussi aux livres de George Hart, *The violin and its music* et *The violin; its famous makers and theirs imitators*[2], pour tout ce qui touche à l'histoire de cet instrument considérée au point de vue lutherie. — Qu'il nous suffise de rappeler ici que la première mention du violon signalée dans un passage de J. Lanfranco, datant de 1533[3], s'applique, en réalité, à des violes. Le mot *violon* apparaît au début du seizième siècle dans un compte des Menus-Plaisirs de 1529[4]. Cependant M. Villanis signale un *violinista* en 1462[5].

Mais, c'est au dix-septième siècle que le futur « roi de l'orchestre » commence

1. A. Vidal, *Les Instruments à archet* (Paris, 1876). L. Grillet, *Les Ancêtres du violon et du violoncelle* (Paris, 1901).
2. *The violin; its famous makers and theirs imitators* (Londres, 1875). — G. Hart, *The Violin and its music* (Londres, 1881). *Le violon, les luthiers célèbres et leurs imitateurs* (traduit de l'anglais par Alphonse Royer, Paris, 1886).
3. *Scintille di Musica* (Brescia, 1533).
4. H. Prunières, *La Musique de la Chambre et de l'Ecurie sous le règne de François Ier* (Année Musicale, 1911, p. 244).
5. Villanis, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, p. 757.

à dessiner sa voie triomphale. A l'Italie revient l'honneur d'avoir créé, par la main experte de ses luthiers célèbres, les merveilleux instruments qui devaient se répandre dans toute l'Europe. Ne voyons-nous pas, dès 1572, un violoniste français, Nicolas Delinet, acheter pour une somme de 50 livres un violon de Crémone[1]? Brescia, avec Gasparo da Salo, G.-P. Maggini et Zanetto; Crémone, avec Amati, Stradivari et Guarneri, brillent en effet d'un vif éclat en construisant d'inimitables instruments, et, comme le dit justement M. Villanis, « tous ces faits, groupés sur un territoire ainsi borné, nous démontrent une telle puissance de vie qu'on n'hésite point à placer ici le berceau de l'art nouveau[2] ». En même temps, une pléiade d'artistes commence à écrire pour le violon, dont la technique se développe avec une rapidité surprenante. Sans parler des œuvres de Floriano Maschera et des deux Gabrieli, que l'on peut considérer comme des « escarmouches d'avant-garde », quoique les Gabrieli se montrent déjà singulièrement habiles[3], sans exagérer l'importance pourtant bien significative du rôle que Monteverdi confie au violon dès 1610[4], il convient de reconnaître, chez ces divers musiciens, l'activité fructueuse d'essais au cours desquels le violon ne va pas tarder à prendre conscience de sa valeur et de son avenir. Et ce sont alors des compositions écrites spécialement pour l'instrument, des *Canzoni da Sonare,* bientôt suivies de *Sonates* proprement dites. L'histoire a enregistré les noms de Biagio Marini[5], de Paolo Quagliati[6], de Carlo Farina[7] qui, en 1627, publiait à Dresde ce fameux *Capriccio stravagante,* dans lequel tous les auteurs ont relevé le passage joué *con il legno,* c'est-à-dire en frappant les cordes avec le bois de l'archet, passage qui montre que l'auteur était déjà à la recherche d'effets curieux de sonorité. Avec Tarquinio Merula, la pratique du démancher se perfectionne et ouvre à la mélodie un horizon plus large; puis Uccellini, Fontana, Mont' Albano, Neri, Falconieri, Picchi, Possenti, etc., améliorent la technique, en même temps qu'ils accentuent l'évolution des formes de la musique de violon.

En quoi consiste cette musique? Essentiellement en recueils, en collections de pièces, présentant, le plus souvent, le caractère de transcriptions de pièces vocales et d'airs de danse, disposés en séries. Il en va, pour les instruments à archet, comme pour les instruments à cordes pincées ou à clavier; tous exécutent ces séries de pièces qu'on a appelées *Suites,* et qui portent sensiblement les mêmes titres dans toutes les littératures instrumentales. C'est ainsi que les *Canzoni* ou *Canzonette,* que jouent les violonistes, apparaissent également dans les recueils de clavecin, dans ceux de Froberger, par exemple[8]. Le terme *Sonata,* en revanche,

1. Villanis, *loco cit.,* p. 757.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.,* p. 758.
4. Monteverdi, à cette date, prescrit déjà le *pizzicato,* et son dynamisme est très avancé (*Ibid*, pp. 758, 759).
5. Les œuvres de Biagio Marini furent publiées entre 1617 et 1665. *Affetti musicali,* 1617, op. 1.
6. Paolo Quagliati tenait l'orgue de Sainte-Marie-Majeure de Rome, en 1608. La *Sfera armoniosa* (1623) contient des compositions pour le violon.
7. Le *Capriccio stravagante,* de Carlo Farina, fut publié à Dresde en 1627. On le trouvera reproduit dans l'ouvrage de Wasielewski : *Die Violine im XVII Jahrhundert* (Bonn, 1874).
8. Un recueil de Froberger, paru en 1693, porte le titre de *Diverse ingegnosissime rarissime et non maj piu viste curiose Partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Alemande, Correnti, Sarabande et Gige di Cembali, Organi et Istromenti del Excellentissimo et Famosissimo Organista Giovanni Giacomo Froberger* (à Mayence) (A. Pirro, *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach,* p. 393, et M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik,* p. 169 et suiv.).

La *Canzone* est un morceau instrumental qui imite le style vocal.

Nous citerons encore l'organiste Bartolomeo

semble plutôt attribué aux pièces destinées aux instruments à cordes ou à vent, car le mot « suonare » ne visait que des instruments de cette espèce, celui de « toccare » s'appliquant exclusivement aux instruments à clavier[1]. Toutefois, les instruments à archet et à vent ne monopolisèrent pas longtemps la *Sonata,* puisque, dès 1645, Kindermann composait des sonates pour orgue, sans parler de Kuhnau, dont les sonates de clavecin parurent en 1696.

Les recueils des premières œuvres instrumentales portent, du reste, des titres énumératifs, où l'on voit se succéder, à côté de désignations de caractère nettement chorégraphique, des appellations plus générales et moins définies, telles que *Sonate, Symphonie,* etc. Ainsi, l'œuvre VIII de Biagio Marini consiste en : *Sonate, Symphonie, Canzoni, Pass' e mezi, Baletti, Corenti, Gagliarde e Ritornelli* à 1, 2, 3, 4, 5, et 6 parties[2]. Un peu plus tard, en 1636 et 1649, les termes de *Canzone* et de *Sonate* paraissent encore sensiblement équivalents. Giovanni Battista Buonamente publie à Venise, en 1636, des *Sonate e Canzoni a due, tre, quattro,* etc.[3], et un recueil de Marco Uccellini, portant la date de 1649, s'intitule : *Sonate over Canzoni da farsi a Violino Solo e Basso Continuo*[4]. Mais, peu à peu, la *Canzone* cède le pas à la *Sonata,* dont le nom tend de plus en plus à se substituer à toutes autres désignations en tête des recueils. Le changement de terminologie est déjà sensible chez G.-B. Fontana, qui appelle ses compositions : *Sonate a 1, 2 e 3 per Violino et Cornetto,* etc.[5], et dans l'œuvre XXII de Marini, publiée à Venise en 1655; il va se préciser dans la seconde moitié du siècle avec Giovanni Legrenzi et Giovanni-Maria Bononcini. Legrenzi donne, en 1655, des *Sonate a due e tre,* et Bononcini publie, à Venise, chez Magni, en 1667, des *Sonate da camera e da ballo a 1, 2, 3 e 4* pour 2 violons, épinette et *violone.* Un peu plus tard, le même auteur laissera bien entendre que l'expression *Sonata* a pris une signification générale s'appliquant à des pièces différentes de musique instrumentale, puisqu'il intitule son recueil de 1669 : *Vari Flori del Giardino musicale, ovvero Sonate da camera a 2, 3, 4, col basso continuo, per due violini, alto e violone*[6]. Observons, en passant, que cette première littérature du violon ne comporte point de *soli* pour l'instrument, mais bien exclusivement des pièces à plusieurs violons, avec prédominance de la composition *à trois parties.*

Ici nous voyons apparaître l'expression de *Sonata da camera,* qui s'oppose à celle de *Sonata da chiesa.* Que faut-il entendre par ces appellations?

Ces deux types de sonates reposent sur un principe commun, celui de l'alternance d'un certain nombre de mouvements contrastés, de telle sorte que la sonate d'église et la sonate de chambre se distinguent beaucoup plus par le caractère des pièces qu'elles comprennent que par leur dispositif général. La première, constituée le plus souvent par 3 ou 4 mouvements, s'inspire davantage

Grassi qui publiait, en 1628, à Rome, chez Paolo Masotti, un livre de *Canzoni* destinées à toutes sortes d'instruments. Voici le titre de ce curieux ouvrage, qui faisait partie de la bibliothèque de Jules Écorcheville : *In partitura. Il primo libro Delle Canzoni a una, due, tre, e quattro voci, per sonare con ogni sorte di stromenti; con due Toccate in fine, una per sonare con spinettina sola overo Liuto, l'altra Spinettina e violino, overo Liuto e violino, Del Sig. Girolamo Frescobaldi, organista in S. Pietro di Roma. Date in luce da Bartolomeo Grassi, organista in S. Maria in Acquivio di Roma* (1628) (nº 250 du catalogue de la bibliothèque d'Écorcheville).

1. J. Loisel, *Les Origines de la Sonate : Courrier musical,* 1er octobre 1907, p. 518.
2. Cf. L. Villanis, *loco cit.,* p. 759.
3. Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister* (1893), p. 64.
4. *Ibid.,* p. 66.
5. Villanis, *loco cit.,* p. 760.
6. *Ibid.,* p. 761.

du style sévère de la polyphonie vocale, et l'usage de la fugue s'y introduit de façon presque constante; la seconde comporte surtout des airs de danse, dont les uns graves, tels que les *Sarabandes,* alternent avec des pièces plus vives, telles que les *Courantes* et les *Gigues;* et ce sera cette sonate de chambre dont le développement et les progrès se montreront les plus sensibles.

Que si, revenant de quelques années en arrière, nous considérons les recueils de pièces ou *Suites* instrumentales, nous constatons que ces *Suites* se composent d'un nombre variable de morceaux groupés autour de trois types caractéristiques et fondamentaux : l'*Allemande,* la *Courante* et la *Sarabande;* à « ce triptyque essentiel », on ajoutera de nouveaux types de danses, tels que le *Menuet* et la *Bourrée,* et aussi des pièces dépourvues de tout caractère chorégraphique, comme les *Préludes* et les *Sonates*[1]. Il est à remarquer que les vieilles danses telles que la *Pavane* et la *Gaillarde,* si usitées à la fin du seizième siècle et dans les premières années du dix-septième, commencent à se faire rares dans les *Suites* aux environs de 1650.

La *Sonata* isolée, considérée comme partie intégrante d'une *Suite;* n'est point d'une architecture uniforme, et la diversité de sa structure semble lui marquer une sorte de prédestination. Tantôt, en effet, elle se contente d'un seul mouvement, ainsi qu'on peut le constater chez Buonamente ; tantôt, au contraire, la *Sonata* consiste elle-même en une suite de petites pièces, de vitesses et de mesures différentes, et dont on rencontre jusqu'à 7 dans les œuvres instrumentales de Massimiliano Neri[2]. Plus généralement, la subdivision de la *Sonata* ne dépasse pas 3 ou 4 parties, de sorte que l'on peut considérer la future *Sonate,* soit comme une transformation de la *Suite,* soit comme le développement de l'une de ses parties, la *Sonata.* En 1726, Couperin placera encore des *Sonates* en tête des *Suites* de ses *Nations.*

Quoi qu'il en soit, la sonate joint à l'élément de variété qui réside dans l'emploi de mouvements alternés, un élément d'unité qui resserrera la composition autour d'un thème unique, dont les divers morceaux de la sonate utilisent la substance. En « formant les divers temps de la suite, avec des modifications d'un même thème[3] », les violonistes italiens produisent, au sein d'œuvres composées de pièces d'apparence disparate, une profonde impression d'unité. Cette impression, on l'éprouve, par exemple, chez Giovanni-Battista Vitali, dans la sonate II de son œuvre XIII, dont M. Torchi a montré le caractère si nettement cyclique[4]. Dès lors, la sonate de violon a acquis sa personnalité propre, encore que les titres énumératifs de pièces chorégraphiques se prolongent jusqu'à la fin du siècle[5]. Laurenti, Jacchini, Alberti, Andrea Grossi, les deux degli Antonii, Gabrieli, Gigli, Mazzaferrata et Giovanni-Battista Bassani, qui enseigna le violon à Arcangelo Corelli, préparent la riche moisson que l'art italien devait cueillir avec l'œuvre du maître de Fusignano. « On doit remarquer, écrit justement M. Villanis, que, dans cette dernière phase du dix-septième siècle, et au début du dix-huitième, les artistes les plus sérieux et les plus puissants, surtout pour ce qui concerne les formes

1. L. de la Laurencie, *Dix-septième et dix-huitième siècles,* France (*Encycl. de la Musique et Dict. du Conservatoire,* pp. 1491, 1492).

2. Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister,* p. 67.

3. Villanis, *loco cit.,* pp. 761, 762.

4. Cette sonate fait partie des *Artificii musicali* (Modène, 1689).

5. C'est le cas de l'œuvre II d'Andrea Grossi, parue en 1679, de l'œuvre I de Domenico Gabrieli (1684) et des compositions de Carlo-Filippo Bélisi (1691).

instrumentales, sont des violonistes de profession, ou du moins ceux qui ont consacré au violon une étude diligente et amoureuse. La famille des instruments à archet jouit en ce temps-là du privilège qui est aujourd'hui réservé au piano : elle exerce les compositeurs, et les guide à tenter un nouveau chemin[1]. »

Ce nouveau chemin, Arcangelo Corelli le trace glorieusement à ses successeurs, et on peut dire que l'influence de l'élève de Bassani a rayonné sur toute la première moitié du dix-huitième siècle[2]. Non pas que Corelli se montre un novateur audacieux en matière de technique. Uccellini et Aldovrandini sont beaucoup plus virtuoses que lui. Uccellini atteint la 6e position, et on connaît les exemples de traits à l'aigu que Scarlatti impose au violon solo dans sa *Laodicea e Berenice* de 1701 :



Mais, selon l'heureuse expression de M. Pincherle, Corelli « créait un art du violon, nouveau par sa simplicité même, son élégance, son équilibre[3] ». Corelli révèle le violon à lui-même, et comme l'écrit M. Hart : « It was Corelli who spoke so long, so loud and so clearly, with regard of the violin[4]. »

M. Pincherle, dans le travail auquel nous faisons des emprunts, a excellemment défini la manière de Corelli, l'habileté et la souplesse de son maniement de l'archet, révélées par les brisures que l'on rencontre si fréquemment dans son œuvre[5].

*
* *

En Allemagne, le violon est cultivé avec tout autant d'ardeur qu'en Italie, et, comme les Italiens, les Allemands coulent d'abord leur musique de violon dans le moule des *Suites* d'airs de danse. Ainsi, J. Schop écrit, en 1640, des *Paduanen, Gaillarden, Allemanden, Balleten, Couranten und Canzonen* à 3, 4, 5 et 6 parties[6], et, lui aussi, emploie le terme de *Canzoni*. Déjà en 1627, un curieux manuscrit allemand[7] rassemble une collection de danses diverses, *Passemèze, Courantes* (*Couranta, Courandt, Courante*), *Gaillardes, Pavanes* (*Padouana, Paduana, Pavan*[8]), *Allemandes,* mélangées de quelques chansons portant des *incipit* en allemand (Mansfeld du kühner Held ; Viel Tränen in meinem Herzen, etc.). A ces danses est jointe une série d'exercices pour le violon, qui permettent de juger de l'état de la technique et de la pédagogie de l'instrument à cette époque. Après des gammes en rondes et blanches, s'échelonnent des exercices en doubles croches, des brisures et des batteries qui nécessitent parfois le saut d'une corde. La *Sarabande* s'introduit dans les *Neue Paduanen* d'Hammerschmidt de 1639, et le

1. Villanis, *loco cit.*, p. 770.
2. Marc Pincherle, *La Technique du violon chez les premiers Sonatistes français* (1911), p. 6.
3. *Ibid.*
4. Hart, *The Violin and its music,* p. 177.
5. Pincherle, *loco cit.*, p. 6.
6. Wasielewski, *loco cit.*, p. 201. Sur le développement de la *Suite* en Allemagne, au dix-septième siècle, voir : Hugo Riemann, *Zur Geschichte der deutschen Suite* (*Recueil trimestriel de la Société internationale de musique,* juillet-septembre 1905, pp. 501 et suiv.).
7. Ce manuscrit faisait partie de la précieuse collection Écorcheville. Il porte le n° 360 du catalogue de cette collection (Paris, Em. Paul, 1920).
8. On voit une *Pavan Hispanica*. Le manuscrit contient aussi la musique de *La Guimbarde,* qui se trouve dans le t. 1 de la collection Philidor, p. III, avec la date de 1607.

mot *Sonate* se fait jour dans les *Primitiæ musicales* de Matthias Kelz (1658), publiées à Augsbourg, comme aussi dans l'*Epidigma* de cet auteur[1]. Avec Johann-Wilhelm Furchheim, on voit apparaître, outre de la musique de table (1674), un recueil d'airs, d'allemandes, de courantes, etc., qu'il intitule « *Auserlesenes Violinen Exercitium* » (1687), et dans lequel se retrouve le mot *Sonaten*. Furchheim était maître de concert à Dresde, et nous observerons, avec M. Loisel, que c'est surtout dans l'Allemagne du Sud et du Sud-Ouest, où pénétraient plus aisément les infiltrations italiennes, que paraissent les sonates allemandes[2].

De même, l'expression de *Canzone* et de *Canzonetta*, déjà signalée ci-dessus chez Schop, se reproduit dans l'œuvre d'un fort intéressant violoniste, Matthias Kelz, dont l'*Epidigma harmoniæ novæ, variæ, raræ ac acriosæ*, etc., date de 1669[3]. C'est encore là un recueil de danses, d'airs et de *Canzones, Canzoneto, Canzoneto capricioso*, etc. Kelz aime beaucoup les brusques démanchers; on le voit, dans une *Gavotta capriciosa*, bondir du *si* grave au *sol* aigu[4].

Et les mêmes caractères d'audacieuse virtuosité se retrouvent dans l'autre recueil de cet auteur, recueil écrit pour deux dessus et basse : *Primitiæ musicales seu consentus novi harmonici*.

Très expert dans les brisures, Kelz manie avec beaucoup d'adresse la double corde, ainsi qu'on peut en juger par le *Passagio capricioso*, du recueil de 1669. La pratique du manche est poussée aussi fort loin par ce Thomas Baltzar qui, à Oxford, en 1658, émerveillait les Anglais, et dont les compositions consistent toujours dans ces suites de danses, qui forment le prototype de la sonate de chambre[5].

A l'exemple de Marini, le fameux Johann-Jacob Walter publie, en 1676, des *Scherzi* qu'il confie au violon seul, avec accompagnement de basse continue, et où l'expression de *Sonata* apparaît à plusieurs reprises. Mais il poussera la virtuosité encore bien plus loin dans son étonnant *Hortulus chelicus*, publié à Mayence en 1694, et où l'abondance et la diversité des « variations » le disputent à la recherche des effets descriptifs les plus imprévus : *Scherzo d'Angelli con il Cucu*, vocalises aiguës de rossignols, caquetage de basse-cour dans *Galli e Galline*. Walter aborde le décalque de tous ces bruits avec l'aide d'un seul violon. Il pousse même l'excentricité jusqu'à faire exécuter un duo par deux violonistes jouant sur un seul violon. Il excelle à faire mouvoir 2 ou 3 parties ensemble, imitant en cela Henri Biber[6], dont le recueil de *Sonate, Violino solo*, de 1681, présente un vif intérêt au sujet du développement du style polyphonique chez les violonistes allemands. Ceux-ci, en effet, considéraient le violon, non pas seulement comme un instrument mélodique, susceptible de se mouvoir avec agilité dans le haut de son échelle; ils le tenaient encore pour un instrument harmonique, producteur d'accords bien fournis, d'arpèges et de brisures. Biber s'efforce de reproduire les illusions auditives chères à Marini, qui, dans son œuvre VIII,

1. A. Pirro, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, p. 987.
2. J. Loisel, *Les Origines de la Sonate* : *loco cit.*, p. 518.
3. Dans cet ouvrage publié à Augsbourg en 1669, Mathias Kelz emploie le terme de *Canzoneto*. (Voir 13, 14, 15.) (Bib. nat., V_{m}^{7} 676.)
4. *Epidigma Harmoniæ novæ... Gavotta capriciosa C.* On constate encore de grands écarts dans le *Passagio capricioso* (20) et la *Gavotta capriciosa* (35).
5. Wasielewski, *loco cit.*, pp. 203, 204.
6. Ce fut longtemps la seule œuvre que l'on connût de Henri Biber; elle fut publiée à Salzbourg. Édition des *Denkmäler*, Vienne, Artaria, 1898.

confie à deux violons l'exécution des quatre parties d'un *Capriccio*[1]. « Grâce à d'habiles oppositions de timbres, le violon, sans cesser d'être écrit à une seule partie, donne l'impression de la dualité[2]. » Enfin, il « discorde » l'instrument, et écrit 16 sonates où l'accord du violon, au lieu de s'établir par quintes successives, devient :

Il est à remarquer que les préludes des sonates de violon de Biber[3] présentent à maintes reprises les premiers essais de *cadences* ou de *points d'orgue*, imités de la littérature d'orgue, essais que tente aussi Corelli dans son recueil de 1689[4].

De même Johann-Paul Westhoff, musicien de l'électeur de Saxe, exécutait devant Louis XIV, en 1682, des sonates que le *Mercure* publia comme de véritables curiosités[5]. Westhoff, doué d'une bonne main gauche, possédait une remarquable dextérité dans la réalisation des accords de 3 et 4 notes.

On voit donc que, tant en Italie qu'en Allemagne, le violon était déjà capable de produire une grande variété d'effets, et cela dès la moitié du dix-septième siècle. On écrivait des sonates pour violon seul, avec accompagnement de basse continue, mais à ces œuvres, destinées à faire valoir un instrument soliste, s'adjoignaient d'autres compositions dont l'exécution demeurait collective, *Sonate a due, a tre,* et *a quattro,* ou *Concerts,* auxquels la multiplicité des résidences princières assurait de nombreux débouchés.

*
* *

Quelle était alors la situation du violon en France? Il semble, tout d'abord, que celle-ci fût encore bien modeste, et que l'instrument restât confiné dans des fonctions subalternes, limitées aux besoins de la danse et aux réjouissances. Sur ce point, les déclarations des contemporains sont intéressantes à enregistrer. Voici, en premier lieu, l'opinion que professe Trichet, dans son *Traité des Instruments de Musique :* « Les violons sont principalement destinés pour les danses, bals, ballets, mascarades, sérénades, aubades, festins et autres joyeux passe-temps, ayant esté jugés plus propres pour ces exercices de récréation qu'aucune autre

1. *Un Capriccio per sonar con due Violini quattro parti... Et alcune Sonate capricciose per sonar due e tre parti con il Violino solo, con altre curiose e moderne inventioni.* Op. ottava, Venise, 1626.

2. Pincherle, *loco cit.*, p. 4.

3. H. Biber, *16 Sonates,* édition des *Denkmäler,* 1905. Nous verrons plus loin qu'un recueil formé par le chanoine Rost, et conservé à la Bibl. nat. sous la cote V_m^7 1099, renferme un certain nombre de sonates allemandes du dix-septième siècle écrites pour violon discordé : *Verstimmt.*

Nos luthistes du dix-septième siècle connaissaient du reste cet artifice et écrivaient des pièces « à cordes avalées ». Citons, dans le *Trésor d'Orphée* de Francisque : le *Premier Branle simple à cordes avalées* 34 (p. 56), les deux *Voltes à cordes avalées* 67 et 69 (p. 78) et le *Ballet à cordes avalées* 70 (p. 79) de ce recueil transcrit par M. Henri Quittard : *Le Trésor d'Orphée d'Antoine Francisque (1600)*, transcrit pour piano par Henri Quittard (1906).

4. Heinrich Knödt, *Zur Entwicklungs geschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert* (*Recueil trimestriel de la Société internationale de musique,* avril-juin 1914, pp. 386, 387 et suiv.).

5. Jean-Paul Westhoff était musicien de la chambre de l'Electeur de Saxe. Il joua devant Louis XIV, et le *Mercure* de décembre 1682 et de janvier 1683 publia de lui une *sonate* avec basse et une *suite* pour violon seul. Cf. H. Lavoix, *Westhoff, un virtuose en 1682* (Chronique musicale). — H. Quittard, *Westhoff* (*Revue musicale,* 1902, p. 357). — P. von Bojanowski, *Das Weimar J.-S. Bach's* (1903), p. 14.

sorte d'instruments[1]. » De Pures est du même avis : « Généralement parlant, déclare-t-il, il n'y a que le violon qui soit capable du mouvement français, de répondre à la prestesse de notre génie et de continuer avec égalité et avec justesse toute la suite et la durée d'un grand ballet[2]. » Instrument de plein air, quelque peu tapageur, le violon, au dire du P. Ménestrier, s'emploie avec les chevaux : « On ne laisse pas de les dresser [les chevaux] et de les accoutumer à l'harmonie des violons; mais il en faut un grand nombre, que l'air soit de trompette et que les basses marquent fortement les cadences[3]. » Ce même auteur, après avoir écrit que les violons sont aujourd'hui universellement l'âme des ballets, donne une raison singulière du monopole chorégraphique dont ils jouissent : « Je ne sais aussi, si, leurs cordes étant faites des intestins des animaux, il n'y a pas dans leurs sons quelque chose de plus harmonique et de plus proportionné au mouvement des corps que dans le son des autres instruments qui sont faits de bois ou de métal[4]. »

Longtemps, le violon apparaîtra comme l'associé des trompettes, rôle que lui impose Lully dans la plupart de ses tragédies lyriques, et au dix-huitième siècle on verra Titon du Tillet le traiter en instrument bruyant et l'opposer aux flûtes langoureuses : « Après le son éclatant des trompettes, des hautbois et des violons, ceux des flûtes, des musettes et des chalumeaux ont leur agrément[5]. »

Conformément à l'esthétique dont nous avons rencontré des manifestations dans l'*Hortulus chelicus* de Walter, on concède aussi en France au violon un pouvoir très étendu d'imitation. Écoutons à ce sujet le P. Mersenne, aux yeux duquel ce pouvoir est un indice de supériorité : « Or le violon a cela par-dessus les autres instruments, qu'outre plusieurs chants des animaux, tant volatiles que terrestres, il imite et contrefait toutes sortes d'instruments comme les voix, les orgues, la vielle, la cornemuse, le fifre, etc., de sorte qu'il peut apporter de la tristesse, comme fait le luth, et animer comme la trompette, et que ceux qui le sçavent toucher en perfection, peuvent représenter tout ce qui leur tombe dans l'imagination[6]. » Retenons bien la fin de cette phrase; elle accorde, tout de même, au violon d'autres qualités que celles qui suffisent à un outil de ménétrier.

Pour Mersenne, le violon peut donc prétendre à autre chose qu'à faire danser; le père minime en apprécie justement la souplesse de sonorité dans le jeu de Bocan et montre par là qu'on savait goûter le caractère de soliste qui revient au violon : « Le son du violon, écrit-il, est le plus ravissant, car ceux qui en jouent parfaitement, comme le sieur Bocan, l'adoucissent tant qu'ils veulent, et le rendent inimitable par de certains tremblements qui ravissent l'esprit[7]. » Nous verrons plus loin en quoi consistent ces « tremblements ».

1. Trichet, *Traité des Instruments de Musique*, f° 109 v°.

2. Michel de Pures, *Idée des spectacles anciens et modernes*, 1668, p. 275.

3. *Traité des Tournois*. Voir Laurent Grillet, t. II, p. 36.

4. P. Menestrier, *Des Ballets anciens et modernes*, 1682, p. 201.

5. Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, p. 102.

6. Mersenne, *Harmonie universelle* (1636), *Proposition III*, p. 183.

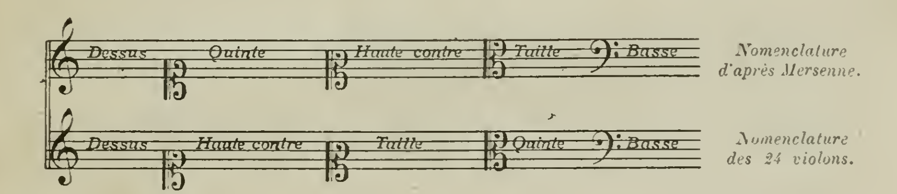
7. Mersenne, *Harmonie universelle*, *Liv. I des Instrumens*, p. 2. Mersenne dit encore : « Or, puisque le violon semble être le plus parfait et le plus excellent de tous les autres instrumens, tant pour la variété de ses diminutions, de ses syncopes, de ses liaisons, de ses feintes et de ses beaux chants, que pour l'admirable agréement des mouvemens différens que l'on n'avait pas encore trouvez... » (*Proposition III*, pp. 182, 183.) Et : « Or les beautez et les gentillesses, que l'on pratique depuis, sont en si grand nombre, que l'on le peut préférer à tous les autres instrumens, car les coups de son archet sont parfois si ravissans, que l'on n'a

Ailleurs, le même Mersenne revient encore sur le talent de solistes des violonistes de son temps. Le passage est à citer : « Sed si velis unicam partem superiorem quid elegantius Constantini pulsu? Quid Bocani enthusiasmo vehementius? Quid Lazzarini et Foucardi percussiunculis subtilius atque delicatius? Adde Legeri bassum Constantini sonis acutis conjunctum, omnes numeros harmonicos expleveris[1]. »

Quelques-uns des personnages mis en cause dans les lignes précédentes appartenaient à la fameuse compagnie des 24 violons ou « Grande bande » qui, transportant sur le terrain musical la centralisation imposée à la vie politique, détenaient jalousement le monopole de leur art, contrairement au régime plus libéral dont bénéficiaient l'Italie et l'Allemagne. Ce régime de décentralisation des cours princières italiennes et allemandes fut, sans aucun doute, extrêmement favorable au développement de la musique instrumentale; il explique, dans une certaine mesure, l'avance que les violonistes d'Italie et d'Allemagne prirent sur les nôtres au dix-septième siècle.

La Grande bande des violons du roi comprenait une famille entière d'instruments à cordes, répartis en *dessus, haute-contre, taille, quinte* et *basse*[2].

Mersenne, avec la plupart des musiciens, place la *quinte* immédiatement après le *dessus;* elle est « la plus proche du *dessus* quant à l'aigu ». Mais il nous apprend que les 24 violons appelaient la *quinte haute-contre,* et *taille* la partie que les musiciens ordinaires appelaient *haute-contre*[3], de sorte que, dans leur nomenclature, la *taille* habituelle devenait la *quinte* ou *cinquième partie,* conformément au tableau suivant que nous empruntons à J. Écorcheville[4] :



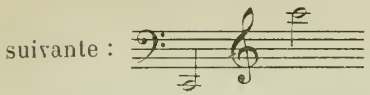
point de plus grand mescontentement que d'en entendre la fin, particuliérement lorsqu'ils sont meslez des tremblemens et des flattemens de la main gauche, qui contraignent les auditeurs de confesser que le Violon est le Roy des instrumens. » (*Proposition I,* p. 177.) Ce Bocan que Mersenne cite avec admiration, s'appelait en réalité Jacques Cordier, dit Bocquain ou Bocan. En 1622, il était maître à danser de Madame Henriette. (Cf. J. Écorcheville, *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français,* pp. 12, 13, et H. Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully,* p. 175.)

1. Mersenne, *Harmonicorum Libri Duodecim, De Instrumentis harmonicis,* p. 37.

2. Dès le seizième siècle, la famille des violons se divisait en *dessus, taille, haute-contre* et *basse.* C'est ce qui résulte d'un passage de l'*Epitome musical* de Philibert Jambe de fer (*Epitome musical des tons, sons et accords...* Lyon, 1556. Chapitre traitant de « L'accord et ton du violon », p. 61 et suiv. — Bib. du Conservatoire).

3. Mersenne, *Harmonie universelle,* liv. IV, *Des Instruments,* p. 189. De la sorte, la cinquième partie ou *quinte* serait, pour Mersenne, un *mezzo-soprano* écrit en clef d'*ut* première ; pour les 24 violons, elle était un *ténor,* la *haute-contre* réelle, *contralto,* devenant une *taille.* Cf. J. Écorcheville, *Vingt Suites d'orchestre,* p. 93.

4. *Appendice,* relatif au *Registre des Instruments,* placé par J. Écorcheville à la fin de son ouvrage : *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français.* Il résulte de l'examen du manuscrit de Cassel que la cinquième partie ou *quinte* est, en réalité, un *second dessus* Le *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de Lacombe (1749) porte encore à l'article *Violon* (p. 660) la nomenclature des divers membres de la famille des violons, d'après celle des 24 violons du roi.

On marquera l'étendue du registre de cette famille instrumentale de la façon suivante : 

La bande des 24 violons n'affectait pas un nombre égal d'instrumentistes à chacune des voix dont nous venons de donner l'énumération. Lorsqu'elle jouait à 5 parties, la répartition des instrumentistes était la suivante :

6 *dessus*, 4 *hautes-contre*, 4 *tailles*, 4 *quintes*, 6 *basses*[1].

Tandis que dans les premières années du dix-huitième siècle, le nombre des voix s'étant réduit à 4, la répartition devenait :

6 *dessus*, 6 *hautes-contre*, 4 *parties intermédiaires*, 8 *basses*.

Il est très intéressant de remarquer, avec J. Écorcheville, que la voix qui tombe, dans cette exécution en quatuor, n'est « ni la *quinte* de Mersenne » ni celle des 24 violons; c'est la 3e voix de la nomenclature précédente, c'est-à-dire la *haute-contre* de Mersenne ou la *taille* des 24 violons. De sorte que l'élimination porte sur une partie intermédiaire, en ne laissant subsister qu'un groupe aigu et un groupe grave. « Cette séparation des voix extrêmes dans la symphonie, dès le milieu du dix-septième siècle, laisse pressentir l'avènement de la sonate à deux violons et deux basses; elle indique combien l'intérêt se concentre déjà sur les parties chantantes et les parties fondamentales[2]. »

De plus, la figure ci-dessus fait voir que l'étendue du violon ne dépasse pas l'*ut*, obtenu sur la chanterelle par l'extension du petit doigt. Cependant, un passage de Mersenne semble indiquer que, de son temps, d'habiles violonistes franchissaient cette limite : « Quant à l'estendue de chaque partie, elle est de quatre quintes qui font la dix-septiesme majeure, car, outre les trois quintes qu'elle fait à vuide, elle monte encore d'une quinte par le moyen du manche. Et les excellens violons, qui maistrisent cet instrument, peuvent faire monter chaque corde jusques à l'octave, par le moyen du manche, sur lequel ils trouvent 144 demy-tons pour transposer les 12 modes en tel lieu et à tel ton qu'ils veulent[3]. » Il y a évidemment là l'indication du démancher, car, pour produire l'octave d'une des cordes du violon, il faut déplacer la main à la quatrième position.

Divisée en 4 ou 5 parties, la famille des violons se trouvait prédisposée à exécuter de la musique symphonique, et nous avons vu qu'il en était de même en Italie et en Allemagne. La littérature instrumentale du violon se compose uniquement, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, d'*Ouvertures*, de *Ballets* et de *Suites d'Airs de danse*, et elle ne se prête qu'à une exécution d'ensemble. C'est à cette exécution « en concert » que se rapportent les quelques recueils de musique française de violon au dix-septième siècle que nous ayons conservés : volumes I, XXXVI et LI de la précieuse Collection Philidor, *Ballets et Airs de violon* du recueil de la Bibliothèque nationale[4], *Ballets* de Lully père et fils, recueil de *Danses pour les violons et hautbois*, qui servaient d'ordinaire à tous les bals chez le roi, formé par Philidor l'aîné en 1699, *Symphonies* de M. de Lalande

1. Écorcheville, *loco cit.*, p. 93. Cf. H. Quittard, *Grande Encyclopédie*, article *Violon*.

2. *Ibid.*, pp. 93-94. On voit ainsi se dessiner l'*écriture en trio* si typique de nos premières compositions pour le violon, de même que cette modalité d'écriture caractérise des œuvres instrumentales du dix-septième siècle en Italie et en Allemagne.

3. Mersenne, *Harmonie universelle*, livre IV, p. 179.

4. Volumes I, XXXVI et LI (Bibl. du Conservatoire). *Recueil* Vm6 5 (Bibl. nat.).

qui se jouaient pendant le souper du roi (copiées par Philidor en 1703), *Suites des Symphonies et Trio* de M. de Lully[1]. De plus, la Bibliothèque de Bruxelles possède un volume contenant des airs de danse; celle de Versailles, trois volumes in-4° contenant 800 trios, dont les plus anciens ne remontent pas au delà de 1670, et la Landes-Bibliothek de Cassel, un fonds de musique française publié par J. Écorcheville[2].

Tout ce répertoire vient confirmer l'idée qu'on se faisait communément chez nous du violon au dix-septième siècle; doué de force et d'éclat, l'instrument ne cherche guère l'expression et le pathétique; on l'emploie fort rarement en solo, « et pas en chambre où seuls les violes, les clavecins, les luths et les théorbes se font entendre[3] ». C'est que, d'abord, le violon compte alors parmi les instruments de plein air et non pas d'intérieur, et qu'ensuite, il est tenu comme roturier, comme vulgaire. Cette condition inférieure du violon remontait au seizième siècle. Philibert Jambe de fer oppose les violes « desquelles les gentilzhommes, marchantz et autres gens de vertuz passent leur temps » aux violons dont se servent les seuls ménétriers. « L'autre sorte s'appelle violon et c'est celuy duquel l'on use en dancerie communément et à bonne cause, car il est plus facile d'accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr que n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qu'est chose fort nécessaire, mesme en conduisant quelques noces ou mommeries[4] ». Un peu plus loin, Jambe de fer insiste sur le caractère prolétaire du violon : « Il se trouve peu de personnes qui en use (*sic*) sinon ceux qui en vivent par leur labeur[5]. » A cet égard, Lecerf de la Viéville, au début du dix-huitième siècle, fournit une appréciation formelle : « Le violon n'est pas noble en France, on en demeure d'accord. C'est-à-dire qu'on voit peu de gens de condition qui en jouent, et beaucoup de bas musiciens qui en vivent[6]. » Il estime que le violon a trop de son.

Une sorte de disqualification, à la fois artistique et sociale, frappe donc notre instrument; mis entre les mains de « bas musiciens », il ne sert guère qu'à exécuter de « basse musique[7] ». Cependant, même dans ce rôle subalterne, il

1. Bibl. du Conservatoire.
2. J. Écorcheville, *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français* (1906).
3. H. Quittard, *Westhoff* (*Revue musicale*, 1902, p. 357).
4. Philibert Jambe de fer. — *Epitome*, p. 63.
5. *Ibid.*
6. Lecerf de la Viéville, *Comparaison...* (1705), t. III, p. 105. Toutefois, le chevalier s'élève contre cet ostracisme qu'il trouve déplacé : « Mais enfin, un homme de condition qui s'avise d'en jouer ne déroge pas, ce me semble; et pourvu qu'il en jouât excellemment, sans pourtant trop s'en piquer, il trouveroit mille momens où son violon lui feroit moins de honte que d'honneur. » (*Ibid.*) Il est à remarquer que le peu d'estime dans lequel on tenait le violon et ceux qui en jouaient persista au dix-huitième siècle. « Traiter un homme de *violon* ou de *fiacre*, était une grossière injure, et le terme de *violoniste* était synonyme de celui d'ivrogne. » (P. Lacome, *Chronique musicale* [1875], t. VIII, p. 169.) Ouvrons, en effet, les *Variétés historiques* parues en 1752 ; voici ce que nous y lisons : « Quoique je ne croie pas indigne des honnêtes gens de s'appliquer à la musique en général, ou à quelque instrument en particulier, ce ne doit être, ce me semble, qu'avec modération... C'est une erreur, selon moi, de s'imaginer, comme quelques-uns le prétendent, que le violon ait été ennobli parce que plusieurs grands seigneurs s'y sont adonnés et y ont réussi ; ce sont, j'ose le dire, des talents déplacés, qui, sans contribuer à l'honneur de l'instrument, ne servent qu'à dégrader ces messieurs. » (Cité par P. Lacome, *loco cit.*) En 1740, Hubert le Blanc assurait que le ton élevé du violon ne sentait pas « sa personne noble ».
7. Il n'en était pas de même à l'étranger ; nous lisons, en effet, dans le *Mariage de la Musique avec la Dance* de 1664, le passage suivant destiné à montrer en quelle faveur la musique est tenue : « Ne voit-on pas, mesme à présent, qu'en France et en Espagne plusieurs personnes de l'un et de l'autre sexe, et de la plus haute qualité, s'adonnent à la Musique et apprennent à jouer ou du Clavessin, ou de la Guitarre, ou de l'Angélique, ou du Luth ? et qu'en Italie, qu'en

parvient à s'attirer quelque considération dont Mersenne recueille l'écho, lorsqu'il fait l'éloge des Constantin, des Lazzarin, des Léger et des Foucard. C'est que la musique des ballets, fort diversifiée, relève d'une esthétique qui n'est pas seulement chorégraphique, mais qui comporte l'expression minutieuse des sentiments. La seconde partie des « entrées », notamment, ne comporte pas simplement des danses, mais bien de véritables pantomimes que les violons soutiennent d'un commentaire typique. Ainsi, pendant l'incantation d'Ismen dans le ballet de *Tancrède* (1619), ces instruments jouent un « air mélancolique ». En de longues tenues, d'effet étrange, ils soulignent la mimique de l'enchanteur. Ici leur art se relève et vise plus haut que l'air de danse proprement dit[1]. On le comprend si bien avant 1650, que Mersenne concède au violon une portée expressive qui dépasse de beaucoup celle qu'on pourrait attendre d'un instrument bon seulement à faire danser. Sans doute, il déclare que « l'on peut appeler le ton ou le mode du violon, le *mode gay et joyeux,* comme celui de la viole et de la lyre *le mode triste et languissant,* celui du luth *le mode prudent et modeste,* celui de la trompette *le ton hardy et guerrier* », mais il ajoute aussitôt après : « Il faut encore remarquer que le violon est capable de tous les genres et de toutes les espèces de Musique, et que l'on peut jouër l'Enharmonic, et chaque espèce de Diatonic et de Chromatic dessus, parce qu'il n'est borné d'aucune touche, et qu'il contient tous les intervalles imaginables qui sont en puissance sur son manche[2]. » De même, Sébastien de Brossard nous apprend que : « cet instrument a le son naturellement fort éclatant et fort gay, ce qui le rend très propre pour animer le pas de la danse. Mais, il y a des manières de le toucher qui en rendent le son grave et triste, doux et tendre, etc. C'est ce qui fait qu'il est d'un si grand usage, surtout dans les musiques étrangères, soit pour l'église, soit pour la chambre, le théâtre, etc.[3] » En laissant dans ses ballets les violons se substituer aux violes et aux luths pour l'accompagnement des parties vocales, en multipliant les ritournelles et les symphonies caractéristiques, Lully rehausse la condition artistique du violon.

*
* *

Enfin, en dehors de l'exécution collective, les ballets laissent souvent s'élever la voix de solistes, et la musique de Lully va nous fournir un intéressant exemple de ce fait que nous emprunterons au fameux *Ballet des Muses,* dansé à Saint-Germain-en-Laye, en 1666. « Le 2 du courant [décembre 1666], rapporte la *Gazette de France,* fut ici dansé pour la première fois, en présence de la Reyne, de Monsieur et de toute la cour, le *Ballet des Muses,* composé de 13 entrées, ce qui s'exécuta avec la magnificence ordinaire dans les divertissements de L. L. M. M.[4]. » Le journal donne ensuite une longue description du ballet, et remarque,

Allemagne, qu'en Hollande, et en quantité d'autres fameux États, les plus grands seigneurs jouent *mesme* du Violon, et qu'on n'y fait point de Musique ny de concerts sans ce miraculeux instrument ? » (*Le Mariage de la Musique avec la Dance* (1664). Édition Gallay, 1870, p. 67.)

1. Voir : H. Quittard, *Treizième au dix-septième siècle, France, Musique instrumentale : Encyclopédie de la Musique,* pp. 1238 et suiv.

2. Mersenne, *Harmonie universelle,* livre IV, p. 180.

3. S. de Brossard, *Dictionnaire de musique,* article *Violino,* p. 220.

4. *Gazette,* n° 146. De Saint-Germain, le 4 décembre 1666, pp. 1239, 1240.

dans la 7e entrée, un récit où « parust Orphée qui, par les divers tons de sa lyre, inspire la douleur et les autres passions à ceux qui le suivent[1] ».

Or, c'est Lully en personne qui représente Orphée, et dans ce rôle, il nous est signalé, pour la première fois, tenant un violon sur lequel il exprime les sentiments les plus divers. Voici le passage du livret, relatif à la 7e entrée : « On fait paroistre Orphée, fils de cette Muse [Calliope], qui, par les divers sons de sa lyre, exprimant tantost une douleur languissante, et tantost un dépit violent, inspire les mesmes mouvemens à ceux qui le suivent, et, entre autres, une nymphe, que le hasard a fait rencontrer sur l'un des rochers qu'il attire après lui, est tellement transportée par l'effet de cette harmonie qu'elle découvre, sans y penser, les secrets de son cœur par cette chanson : « Amour trop indiscret, devoir trop rigoureux[2]. »

Nous remarquerons, tout d'abord, qu'ici la lyre d'Orphée est représentée par un violon, circonstance qui ennoblit singulièrement l'instrument « propre pour animer le pas de la danse ». C'est donc qu'on reconnaît au violon un clavier expressif fort étendu. De plus, l'air qu'Orphée-Lully exécute sur son violon se présente comme une sorte d'échantillon de la musique à programme au dix-septième siècle; car il interprète les sentiments exposés dans le *Récit d'Orphée*, lequel, dit le livret, « n'est point chanté[3] »; il porte lui-même, dans la partition[4], le titre de *Récit d'Orphée*, et constitue ainsi un petit mélodrame.

Nous savons de quelle réputation d'habile instrumentiste jouissait le Florentin, bien qu'à cette époque, au dire de Lecerf, il eût abandonné son violon, l'ayant « pendu au croc plusieurs années avant qu'il fût seigneur de l'opéra »[5]. Avant de succéder à Jean de Cambefort comme surintendant de la musique de la Chambre (16 mai 1661), Lully portait le titre de « compositeur de la musique instrumentale », et la correspondance échangée en 1663 entre Bali Gondi, secrétaire du duc de Toscane Ferdinand II, et le résident Marucelli montre que Lully (Monsieur Batista) avait acquis, bien longtemps avant d'écrire des opéras, une solide réputation de compositeur de musique destinée aux instruments. Le duc de Toscane lui demande, en effet, des *Arie*, des *Sonate da Ballo* et *da Camera*, des *Branles* et des *Courantes*[6]. Lecerf assure que, du jour que le roi le fit surintendant de la musique, Lully négligea si fort son violon qu'il n'en avait même pas chez lui. Mais on peut supposer que cette négligence n'était que relative, puisque Lecerf lui-même, en célébrant l'adresse extrême de Lully sur le violon, ajoutait que « mille gens lui en demandoient par grâce un petit air[7] », et que, donnant des leçons à un laquais de M. Grammont, « il lui prenait le violon des mains, et quand une fois il le tenoit, c'en étoit pour trois heures; il s'échauffoit et ne le quittoit qu'à regret[8] ».

1. *Ibid.*

2. *Livret*, Entrée VII et récit.

3. Voici le début de ce récit :

> Je ne viens point icy par mes tristes accens
> Des sensibles objets suspendre tous les sens,
> Attirer après moy les Rochers et les Marbres,
> Faire marcher les Arbres.
> Ma tristesse par là ne se peut amoindrir. »
> . . . .
> (*Livret*, p. 26.)

4. *Collection Philidor*, t. XXIV, pp. 68 et suiv. *Récit d'Orphée* à $\frac{3}{2}$. *Ballet des Muses* (copie faite en 1712 par Philidor le père et conservée à la Bibliothèque de Versailles, Ms. n° 86. Ici le *Récit d'Orphée* est noté 3 p. 125).

5. Lecerf de la Viéville, *Comparaison...*, t. III, p. 172.

6. H. Prunières, *Recherches sur les années de jeunesse de Lully* (*Rivista musicale italiana*, t. XVII, fasc. 3, 1910; p. 8 du tirage à part).

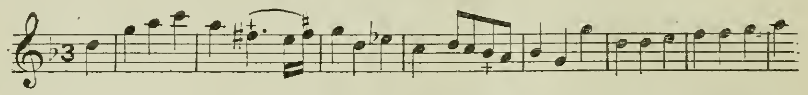
7. Lecerf, *loco cit.*, p. 173. Voir aussi le Ms. Tralage, Arsenal, 6541.

8. Lecerf, *loco cit.*, p. 173.

Nous pourrions même invoquer à ce propos le témoignage de Henri Guichard, qui, au cours du procès fameux qu'il soutint contre Lully, attribuait l'immunité dont bénéficiait le Florentin à son talent de violoniste : « Il est vray de dire que cet Arion de nos jours doit son salut à son violon, comme celuy de Lesbos fut redevable du sien à sa harpe[1]. »

Mais revenons à notre ballet. Écrit à cinq parties, avec ce qu'on pourrait appeler une partie de violon principal, le *Récit d'Orphée* consiste en un dialogue entre ce violon principal et l'orchestre, dont les interventions s'effectuent à cinq reprises différentes, sans durer toutefois plus de quelques mesures. A vrai dire, ce morceau ne nous donne guère la mesure de Lully violoniste; il a un caractère élégiaque très marqué, mais les figurations y sont rares, et il ne saurait passer pour une pièce de virtuosité.

Pour indiquer le dialogue de l'orchestre et du soliste, la partition porte les mentions suivantes qui alternent : *Tous, Orphée seul.* Nous donnons ci-après le début de ce *Récit,* d'après le Ms. de la Bibliothèque de Versailles[2] :



Mais, de ce thème plutôt simple, Lully, qui n'aimait pas les *doubles,* va tirer une variation qu'il joue seul. (Le Ms. porte la mention : Ce double a été fait par M[e] de Lully.) En voici le début[3] :



Après une interruption de 5 mesures, pendant laquelle le tutti reprend le thème primitif, le double se poursuit (*Seul en double*).

La 7[e] entrée ne nous montre pas seulement Lully violoniste, et exécutant lui-même un air de sa composition; elle nous le fait voir accompagnant sur son instrument sa parente, la divine Hilaire, car l'air, « Amour trop indiscret », qui suit immédiatement le *Récit d'Orphée,* comporte une partie de dessus de violon que jouait Lully, partie soutenue par la basse continue[4].

Bien plus, quelques instants après, Lully va danser, tout en jouant du violon; l'air chanté par M[lle] Hilaire précède, en effet, une « symphonie pour Orphée », qui sert de musique de danse à Orphée et aux huit Thraciens qui l'entourent. Robinet laisse clairement entendre que Lully jouait et dansait en même temps. Après avoir parlé de Calliope, il écrit :

Son fils Orfée après survient,
Qui sur sa Lyre s'entretient,
Ou du moins son parfait copiste[5].

1. *Réponse du sieur Guichard aux libelles diffamatoires de Jean-Baptiste Lully et de Sébastien Aubry* (28 août 1676). (Bibl. nat., 4° Fm 14649, pp. 16, 17.) La réputation de Lully violoniste s'était prolongée bien au delà de l'époque de sa vie qui correspond au *Ballet des Muses ;* dans deux lettres datées de Vichy, M[me] de Sévigné vantait à sa fille un artiste qui jouait du violon « mieux que Baptiste » (*Lettres* du 6 septembre 1677 et du 22 septembre 1677).

2. Bibl. de Versailles. Ms. n° 86, p. 125.

3. *Ibid.*, p. 128.

4. Ce n'était pas la première fois que Lully paraissait en scène dans le personnage d'un amoureux de M[lle] Hilaire; il suffit de se rappeler son rôle de Bacchus de la *Naissance de Vénus.*

5. Robinet emprunte à Loret l'expression désormais classique de Lully « copiste d'Orphée ».

Sçavoir l'admirable Baptiste,
Et l'on entend dessus ses pas
Les Accens tous remplis d'Appas
D'une Nymphe qui de son Ame
Découvre l'amoureuse Flâme[1].

Le gazetier résume par les vers qui précèdent la scène où Baptiste, après avoir joué son prélude instrumental, accompagne sa parente et danse ensuite ; l'expression « dessus ses pas » est suffisamment explicite à cet égard[2].

A l'occasion de cette 7e entrée, Benserade adressait à son Orphée les vers suivants, dans lesquels il le proclamait « l'ornement du siècle » :

Pour M. de Lully Orphée.

Cet Orphée a le goust très délicat et fin
C'est l'ornement du siècle, et n'est rien qu'il n'attire,
Soit Hommes, Animaux, Bois et Rochers enfin,
Du son mélodieux de sa charmante Lire.
Toutes ces choses-là le suivent pas à pas,
Et de son harmonie elles sont les conquestes.
Mais si vous l'en pressez, il vous dira tout bas
Qu'il est cruellement fatigué par les Bestes[3].

Les deux derniers vers de ce passage dithyrambique semblent contenir une allusion aux difficultés que Lully rencontrait pendant l'organisation des ballets, obligé qu'il était de confier des rôles à des courtisans plus experts dans l'art de la flatterie que dans celui de la danse[4].

Au reste, ces difficultés n'étaient pas seulement d'ordre chorégraphique; elles se présentaient encore sur le terrain musical, en raison de l'hostilité qui s'était manifestée entre Lully et les violons de la Grande bande, dont le Florentin méprisait l'ignorance et la routine et qu'il traitait de « maîtres aliborons ». Aussi, fermement soutenu par le roi, Lully parvint-il à créer une nouvelle bande de musiciens dont il assuma complètement la direction. C'étaient les « Petits violons » qui ne tardèrent pas à éclipser les vingt-quatre[5]. La création des « Petits violons » semble antérieure au mois de février 1656, puisque le ballet de la *Galanterie du Temps,* dansé au Louvre, le 3 février 1656, fait, pour la première fois, emploi de cette bande d'instrumentistes. Couverts d'éloges par Loret[6], les « Petits violons » figureront désormais dans tous les ballets à l'exclusion des vingt-quatre; leur office consiste à se faire entendre au souper et au coucher du roi, aux bals de la cour et durant les voyages du souverain. D'abord au nombre de seize, puis de vingt et un, ces violonistes devenaient, à la fin du dix-septième siècle, les « Violons du Cabinet ». Nous ajouterons que, dès 1664, Lully avait fait la paix avec les

1. Charles Robinet, *Lettre en vers à Madame,* du 12 décembre 1666. (*Continuateurs de Loret,* t. II. p. 550.)

2. MM. Despois et Mesnard ont adopté cette manière de voir dans leur *Appendice à Mélicerte,* de l'édition des *Grands écrivains* (t. VI, pp. 300, 301).

3. Benserade, *Œuvres* (édit. de 1698), t. II, p. 366, et *Livret* [Bib. nat. Yth 313], pp. 26, 27].
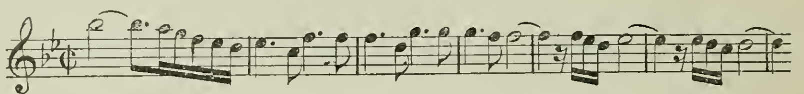
4. Rappelons que le souverain prenait part au divertissement avec un amateur des plus sérieux, le marquis de Villeroy, et qu'il montrait une si grande ardeur que l'approche des couches de la reine ne put le détourner de son rôle de danseur. (Robinet, *Lettre à Madame,* du 9 janvier 1667. Voir la *Notice* sur le *Ballet des Muses* publiée par M. Victor Fournel dans ses *Contemporains de Molière,* t. II, p. 581.)

5. Lecerf de la Viéville, *Comparaison,* t. III, p. 171.

6. *Muze historique,* t. II, pp. 166, 157, 160, 166.

violons de la Grande bande et qu'il groupait ensemble les vingt-quatre et les Petits violons pour l'exécution des ballets[1].

Après les ballets de Lully les opéras ont singulièrement développé l'art du violon en France. Sans doute, les partitions de Lully ne se hérissent point de difficultés sérieuses, et le fameux air des « Songes Funestes » d'*Atys,* qui tenait lieu à Baptiste de morceau d'épreuve pour ses violonistes[2] :



n'a rien qui puisse embarrasser le technicien le plus médiocre, quoique, comme le remarque M. Romain Rolland, il demande de la précision et de la légèreté; mais on était parvenu chez nous à jouer proprement et avec expression. Ainsi que le dit Mersenne, le violon se sent capable « d'apporter de la tristesse comme le luth »[3]. Dès 1680, il sait chanter et pleurer : « quand on aura fait pleurer si saintement les violes, les violons et les clavecins, » écrit, en 1698, un « Docteur de Sorbonne »[4]. Sa participation à la musique dramatique le rend pathétique et tendre; de temps en temps, il se risque à des « vitesses » encore bien modestes, mais qui cependant exigent beaucoup de netteté dans l'articulation.

Les Lullystes détiennent une si grande réputation de musiciens expressifs que Corelli lui-même prétendait avoir beaucoup appris dans l'œuvre de Lully, si l'on en croit le témoignage peut-être un peu tendancieux de Pierre de Morand : « Le fameux Corelly... était pénétré de tant d'admiration pour Lully, qu'il avait fait mettre dans des cadres d'or plusieurs morceaux de ce grand homme,... et il les gardait dans son cabinet comme un trésor précieux, et pour lui servir de modèles. Ils ont passé à sa mort dans la maison d'Ottoboni[5]. »

* * *

Déjà, au début du dix-septième siècle, la musique française était réputée à l'étranger pour sa précision rythmique. En Allemagne, elle jouissait d'une certaine vogue dès 1612, puisque, cette année-là, Michel Prætorius dédiait au duc de Brandenburg un recueil de musique contenant « toutes sortes de danses et de chansons françaises... telles que les maîtres de danse les jouent en France[6] ». C'était, sans aucun doute, la danse qui servait alors de véhicule d'exportation à la musique française, et pendant tout le dix-septième siècle on rencontre en Allemagne des maîtres de danse français et de la musique de danse française : citons Tiolet, maître de danse à Cassel, où se trouva réuni un important recueil de pièces de danse pour instruments à archet[7]. A Wolfenbüttel, on conserve une pièce qui est intitulée *La Bocane,* en l'honneur du violoniste cher à Mersenne[8]. On rencontre

1. H. Prunières, *Les Petits Violons de Lully* (*Echo musical,* 30 avril 1920, pp. 125-131).
2. *Atys,* acte III, scène IV, *Entrée des Songes funestes* (partition, p. 132).
3. Mersenne, *Harmonie universelle,* p. 180.
4. *Critique d'un docteur de Sorbonne... touchant la Symphonie* (1698), p. 5.
5. *Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un allemand et un allobroge...* (1754).
6. *Terpsichore, Musarum Aoniarum quinta.* (A. Pirro, *L'Esthétique de J.-S. Bach,* p. 421.)
7. C'est ce recueil qui a été publié par J. Écorcheville. Ce Tiolet est cité par Samuel Chappuzeau qui, en 1669, fit un voyage aux cours des Électeurs. (Pirro, *loco cit.*).
8. *Recueil* 296, de Wolfenbüttel. Voir le livre déjà signalé de J. Écorcheville : *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français,* p. 12.



J. Bapt. Lully Surintendant de la Musique du Roy

Ses Ouvrages Brillants de charmes inouis | Quelle gloire! il la doit a son rare genie,
L'ont fait prendre icy bas pour Dieu de l'harmonie: | Mais pouvoit il moins faire? il chantoit pour Loüis.

encore des influences françaises chez Scheiffelhut, musicien d'Augsbourg, dont les *Zoadici Musici* de 1698 sont écrits dans la manière française[1].

Nos musiciens plaisaient surtout par l'aisance et la simplicité de leur style. Lully perfectionna ces qualités natives, et parvint à obtenir de son orchestre une netteté de rythme et une « propreté » d'exécution qui furent universellement appréciées. D'après Saint-Évremond, Luigi « avoit dit à Paris que pour rendre une musique agréable, il fallait des Airs italiens dans la bouche des Français... Il admira le concert de nos violons... Ce qui demeure certain, c'est qu'il fut fort rebuté de la rudesse et de la dureté des plus grands Maistres d'Italie, quand il eut gousté la tendresse du toucher et la propreté de la manière de nos François[2] »:

De même, Sébastien Locatelli, prêtre bolonais, lors du voyage qu'il fit en France de 1664 à 1665, ne cache pas son admiration pour nos orchestres d'instruments à archet. A Lyon, il assiste à un concert de quarante ou cinquante grandes basses de viole, en même temps que de quinze ou vingt violons. Il déclare que les basses rendent des sons très forts, « mais si beaux et si bien en mesure » qu'on ne peut rien entendre de mieux, et il ajoute ce compliment : « On ne se lasse pas d'écouter les meilleurs musiciens qui jouent ainsi continuellement des airs nouveaux; ils font généralement un tel fracas qu'ils semblent vous inviter à la bataille et vous mettent au cœur une ardeur belliqueuse[3]. » — Ainsi, puissante sonorité et respect scrupuleux de la mesure, voilà les qualités qu'un Italien reconnaît à nos orchestres.

Lors du *Ballet des Muses,* déjà cité, Robinet, se faisant l'écho de l'admiration générale, couvrait de fleurs le groupe des vingt-quatre et des Petits violons et portait Lully au pinacle. Sous sa plume, Baptiste cesse d'être le copiste d'Orphée pour s'identifier avec Orphée en personne :

Orfée ou Baptiste, pour luy
(Car c'est bien tout un aujourd'huy),
Y tient sous ses rares merveilles,
L'âme en Lesse par les oreilles.
Les grands et petits violons,
Qui sont comme autant d'Apollons,
Là, pareillement, vous ravissent ;
Et sous leurs tons les sens languissent,
Par le sentiment du plaisir
Qui vient doucement les saisir[4].

Ah ! qu'en termes galants ces choses-là sont mises ! Robinet a créé ici une nouvelle formule laudative à l'usage du Florentin, métaphore dont on ne saurait trop admirer la hardiesse : grâce à ses merveilles, Lully « tient l'âme en lesse par les oreilles ». Et les violons du roi sont simplement « autant d'Apollons ».

« Quant aux instruments, assure de son côté l'abbé Raguenet, nos violons sont au-dessus de ceux d'Italie pour la finesse et la délicatesse du jeu. Tous les coups d'archet des Italiens sont très durs, lorsqu'ils sont détachés les uns des autres, et lorsqu'ils les veulent lier, ils viellent d'une manière très désagréable[5]. » La

1. Caroline Valentin, *Geschichte der Musik in Franckfurt am Main* (1906), p. 205.
2. *Discours de Saint-Evremond sur les Opéras François et Italiens à M. de Boukinkan* [Bukingham] (*Mercure galant,* février 1683, p. 95).
3. *Voyage de France. Mœurs et coutumes françaises* (1664-1665). *Relation de Sébastien Locatelli, prêtre bolonais* (traduction A. Vautier, Paris, 1905), pp. 72, 73.
4. Ch. Robinet, *Lettre* du 22 octobre 1667 (*Continuateurs de Loret,* II, pp. 1054, 1055).
5. Raguenet, *Parallèle des Italiens et des Fran-*

même appréciation se retrouve chez Furetière, dont le *Dictionnaire* de 1727 enregistre une condamnation de la rudesse instrumentale des Italiens, pendant que l'abbé Dubos proclame la supériorité rythmique de nos musiciens sur ceux d'outremonts : « Les plus habiles violons d'Italie exécuteraient mal, je ne dis pas les symphonies caractérisées de M. de Lully, mais même une gavotte[1]. » Jugement sans doute partial et fort exagéré, car nous savons qu'en matière de « symphonies caractérisées », certains orchestres italiens produisaient des effets prodigieux. Rappelons-nous le compte rendu, que donne l'abbé Raguenet, de l'audition d'une symphonie exécutée à Rome, en 1697 : « Je n'ay jamais rien entendu, en matière de symphonies, de comparable à celle qui fut exécutée à Rome, à l'Oratoire de Saint-Jérôme de la Charité, le jour de la Saint-Martin de l'année 1697, sur ces deux mots : *mille saette,* mille flèches; c'étoit un Air dont les Notes étoient pointées à la manière des Gigues; le caractère de cet Air imprimoit si vivement dans l'Ame l'idée de flèche, et la force de cette idée séduisoit tellement l'imagination, que chaque violon paroissoit être un arc, et tous les Archets autant de flèches décochées, dont les pointes sembloient darder la symphonie de toutes parts[2]. »

Que la partialité de Raguenet, à l'égard de la musique et des musiciens italiens, ne puisse être mise en doute, voilà qui va certainement de soi; cependant, il y a lieu de n'accepter l'assertion par trop catégorique de l'abbé Dubos que sous bénéfice d'inventaire.

Quoi qu'il en soit, l'élégance et la netteté de style de nos violonistes étaient choses avérées et, par toute l'Europe, les Lullystes jouissaient d'une brillante réputation. Bien que leur maniement de l'archet s'enfermât, ainsi que nous allons le voir, dans d'étroites limites et obéît à un formalisme qu'on peut trouver excessif, ils s'entendaient à tirer un excellent parti de leur technique quelque peu rigide, et il convient de taxer Hubert le Blanc d'exagération lorsqu'il dépeint le « temps de Lully, où les coups d'archet étaient hachés, et le coup de hache marqué à chaque mesure ou tout au moins à chaque temps[3] ».

Que dit, en effet, Georges Muffat, qui a fréquenté les Lullystes et qui connaît parfaitement leur manière ? Ceci : « La plus grande adresse des vrais Lullystes consiste en ce que, parmi tant de reprises de l'archet en bas, on n'entend jamais rien de désagréable ni de rude, mais au contraire, on trouve une meilleure conjonction d'une grande vitesse à la longueur des traits, d'une admirable égalité de mesure à la diversité des mouvements, et d'une tendre douceur à la vivacité du jeu[4]. » — De plus, Muffat rappelle le souci des *Lullianer* de bien connaître et garder les mouvements de chaque pièce[5]. Déjà, les violonistes de l'école de 1650

çois en ce qui concerne la Musique et les Opéras (1702), p. 17.

1. L'abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719), p. 660. Il dit encore : « Les Étrangers trouvent que nous entendons mieux que les Italiens le mouvement et la mesure, et que nous réussissons mieux que les Italiens dans cette partie de la musique, laquelle les Anciens nommoient le rithme. »

2. Raguenet, *Parallèle...*, pp. 46, 48.

3. Hubert le Blanc, *Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* (1740), p. 48.

4. Georg. Muffat, *Florilegium primum* (1695) et *Florilegium secundum* (1698), dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich,* I² et II².

5. Muffat indiquait d'autres habitudes des Lullystes ; il signalait leur parfaite discipline, le soin qu'ils avaient de s'accorder avant l'arrivée des auditeurs : « On doit s'abstenir de tout bruit avant que de commencer et de toutes ces sortes de préludes confus qui, remplissant l'air et les oreilles, causent plus de dégoût avant la symphonie, qu'on en sçauroit attendre de plaisir ensuite. » Il parle du diapason, d'un ton plus bas de la petite tierce que le ton normal allemand, et de l'instrument chargé de la basse qui, chez les Italiens, consistait dans

possédaient, au dire de Mersenne, une grande souplesse d'archet; ils savaient aussi agrémenter leur jeu d'une foule d'ornements, dont les étrangers s'inspiraient, puisque Marpurg, après avoir dépeint le style français comme « vif, naturel, bref, gai[1] », rapporte que beaucoup de virtuoses allemands « avaient emprunté aux Français l'élégance de leur style[2] ».

A partir de 1650, nos musiciens prennent soin de marquer les ornements, suivis en cela par Muffat et Fischer[3], et, plus tard, Mattheson devait louer leur exécution ferme et unie, ainsi que l'égalité de leur jeu[4].

* * *

En quoi consistait donc cette technique des violonistes français? C'est ce qui nous reste maintenant à examiner, et, pour en juger, nous consulterons quelques théoriciens et quelques traités pédagogiques, tels que le *Livre des instruments à chordes* de l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, et les fragments de la *Méthode de violon* qui a été laissée par Sébastien de Brossard. — Nous étudierons également l'explication des *agréments* que Toinon joint à son *Recueil de trios nouveaux* de 1699.

Dans son *Livre quatriesme des instrumens à chordes,* Marin Mersenne s'étend longuement sur l'accord du violon et sur l'étendue de la famille de cet instrument, laquelle contient sept quintes, c'est-à-dire quatre octaves, « de sorte que les violons ont autant d'estendue que le clavier des Épinettes et des Orgues[5] ».

L'étendue de chaque partie comporte quatre quintes, « car, outre les trois quintes qu'elle fait à vuide, elle monte encore d'une quinte par le moyen du manche que l'on touche ». C'est à ce propos que l'auteur assure que « les excellents violons savent faire monter la corde d'une octave, « par le moyen du manche ». Mais il ne s'agit évidemment là que d'une technique spéciale aux « princes » de l'instrument.

Puis il explique de quelle façon il convient de placer les doigts sur les quatre cordes, en remarquant que chaque doigt peut « faire la feinte », c'est-à-dire faire le demi-ton, en se retirant un peu vers le sillet, ou bien en montant légèrement[6].

La limite du violon vers l'aigu, du moins celle qui s'impose aux exécutants ordinaires, demeure fixée à l'*ut*^{5} sur la chanterelle.

Au cours de la Proposition III, Mersenne se demande s'il ne serait pas opportun d'ajouter une cinquième corde au violon : « Puisque le violon semble estre le plus parfait et le plus excellent de tous les autres instrumens, tant par la variété de ses diminutions, de ses syncopes, de ses liaisons, de ses feintes, et de ses beaux chants, que pour l'admirable agréement des mouvemens différens, que l'on n'avoit pas encore trouvez, il ne serait pas hors de propos d'y adjouster une cinquiesme chorde, afin qu'il eust une assez grande estendue pour tous les modes[7]. » Il conclut cependant par la négative, et cela, pour la raison suivante : « Mais, puisque l'on prise d'autant plus chaque instrument, qu'il fait plus de

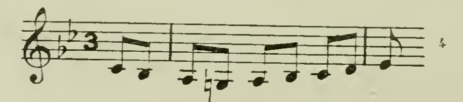
le *Violone*, tandis qu'en France, il était un équivalent du *Violoncino* (*Ibid.*).

1. Marpurg, *Vermischte Gedanken*, p. 538.
2. A. Pirro, *loco cit.*, p. 423.
3. Marpurg, *Historisch Kritische Beyträge* (1754), t. I, p. 27.
4. Mattheson, *Das neu eröffnete Orchester*. (1713), p. 226.
5. Mersenne, *Harmonie universelle*, p. 179.
6. *Ibid.*, *Proposition II*, p. 181.
7. *Ibid.*, pp. 182, 183.

variétez avec moins de chordes, et que l'on ne touche quasi que la chanterelle et la seconde des Dessus de violon, cette cinquiesme chorde n'est pas nécessaire, et mesme l'on peut assez bien jouer avec trois[1] ».

C'est qu'en effet, la technique courante ne fait pour ainsi dire pas usage de la quatrième corde ou bourdon. Un autre fait vient confirmer cette abstention systématique; c'est l'emploi constant chez nos violonistes de la clef de *sol* 1re ligne, alors qu'à l'étranger la clef de *sol* est reportée à la 2e ligne. Écoutons ce que dit Brossard sur ce point : « Tous les Étrangers se servent communément de la clef de *G. Ré, Sol* sur la 2e ligne pour noter les pièces de violon. Les Français se servent de la même clef sur la 1re ligne d'en bas. La première manière est très bonne quand le chant va fort bas; la seconde est meilleure quand le chant va fort haut; entre eux, le débat, il seroit difficile de bien décider qui a le plus raison[2] ».

Dans sa *Méthode*, Brossard rappelle que l'écriture du violon nécessite deux clefs; d'une part, la clef d'*ut* pour les sons les plus graves de la 1re octave; d'autre part, la clef de *sol* pour tous les autres. A l'appui de l'abandon dans lequel est tenu le registre grave de l'instrument, M. Pincherle cite justement la *Fantaisie à 5 parties* d'Henry le jeune, que Mersenne insère dans son traité, et il observe que « le 1er et même le 2e dessus ne descendent qu'une fois au *fa* du premier interligne[3] ». Une remarque identique découle de l'examen des diverses pièces de nos recueils; partout le *ré* grave reste une exception, et il faut attendre les trios de Toinon (1699) pour constater une timide incursion sur le bourdon :

 [4]

Si nos violonistes négligent la sonorité de la 4e corde, c'est certainement parce qu'on ne la goûte pas, et Raguenet va reprocher aux Français de l'utiliser encore trop souvent : « Chez nous, écrit-il, le premier dessus a ordinairement assez de beauté, mais le second n'en saurait avoir, descendant aussi bas qu'on le fait descendre; en Italie, on fait les dessus de 3 ou 4 tons plus haut qu'en France, tellement que les seconds dessus se trouvent par là d'un ton assez haut pour avoir autant de beauté que nos premiers dessus mêmes[5]. » D'où il ressort que la beauté dépend quelque peu de l'élévation de la mélodie dans l'échelle, et qu'on n'apprécie guère un chant situé au grave.

Brossard, lui, se borne à définir l'étendue du violon : du sol_2 à l'ut_5 soit deux octaves et une quarte; il admet bien qu'on puisse la prolonger vers l'aigu, mais il fait des réserves : « On pourroit à la vérité, donner plus d'estendüe à ce système en achevant de rendre la 3e octave complète, mais, pour cela, il faut déplacer la main, et *c'est forcer l'instrument;* en un mot, du moment que cela passe une quarte juste au-dessus de 2 octaves, *ce n'est plus, pour ainsi dire, le violon;* ainsi nous en tenons-nous à cette estenduë. »

Les passages que nous avons soulignés sont caractéristiques; le démancher n'entre pas dans la pratique usuelle; il est vrai que Brossard signale la possibilité de l'extension du petit doigt, puisque après avoir tracé une figure explicative

1. Mersenne, *Proposition II*, p. 183.
2. Brossard, *Dictionnaire*, art. *Violino*, p. 247.
3. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 8.
4. Toinon, *Recueil de trios nouveaux pour le violon, le hautbois et la flûte*, p. 62.
5. Raguenet, *Parallèle...*, p. 51.

des doigters nécessaires pour obtenir les 18 sons diatoniques et les 12 sons chromatiques de l'échelle normale du violon, il ajoute : « Lorsqu'on trouvera un 4 barré 4, on se servira aussi du petit doigt, *mais un peu alongé,* et avancé au delà de sa situation naturelle; ce qui ne se fait cependant ordinairement que sur la chanterelle. »

Alors que Mersenne (Proposition I) se contente d'indiquer le doigter de l'instrument, en le considérant seulement au point de vue acoustique et comme un moyen de produire le raccourcissement progressif des cordes, Brossard insiste davantage sur la technique proprement dite, position du violon, son accord, position de la main gauche et des doigts. Ses prescriptions méritent d'être citées.

« Pour bien joüer du violon, déclare-t-il, outre la connoissance au moins générale des éléments de la musique, il faut encor :

« 1° En connoistre exactement toutes les parties et les divers usages qu'on en fait;

« 2° Il faut sçavoir le tenir et placer dessus, comme il faut, la main et les doigts;

« 3° Il faut sçavoir accorder juste les quattre chordes qui sont dessus;

« 4° Il faut en bien connoistre le manche, c'est-à-dire pouvoir trouver sans hésiter sur quelle chorde, et dans quel endroit de chaque chorde, on doit exprimer toutes les notes de la tablature;

« 5° En bien gouverner et conduire l'archet, de manière surtout que la mesure et le mouvement de chaque pièce soit bien marqué;

« 6° Enfin, il faut sçavoir y placer à propos tous les agréments du chant, et les exécuter proprement. »

Il annonce donc 6 chapitres, mais son manuscrit est incomplet et ne dépasse pas le chapitre IV[1]. Toujours est-il que les 6 points qu'il entend traiter embrassent l'ensemble de la technique du violon à la fin du dix-septième siècle.

Passons sur la minutieuse description de l'instrument, et arrivons de suite au chapitre II : *De la manière de placer la main et les doigts sur le violon.*

Voici, comment le violon doit être tenu : « Pour bien tenir le violon, on pose la partie du manche qui est la plus proche des chevilles et du sillet, et qu'on nomme le *colet,* contre le pouce et le doit suivant, sans cependant trop serrer ledit *colet,* de manière que les côtés extérieurs de ces deux doits, qui sont du côté de la teste du violon, soient tout proches du *sillet,* et que les côtés qui sont au dedans de la main ne touchent point ny au bourdon ny à la chanterelle, affin qu'ils n'empeschent ou n'altèrent point le son de ces deux chordes, quand on voudra les faire parler à l'ouvert. »

Ayant ainsi précisé la position de la main gauche par rapport au manche, Brossard indique de quelle façon on doit poser l'instrument à l'épaule : « Pour tenir ferme le violon, on en appuye fortement le gros bout, où est le bouton, contre l'épaule gauche, un peu au-dessous de la joue, ou plus bas, selon qu'on le trouvera le plus commode, mais toujours en observant ce que dessus, et surtout que le coude soit tourné de manière qu'il se trouve directement sous le violon[2]... »

On voit que la position du violon à l'épaule n'est pas réglée de manière uniforme ; l'examen des taches faites sur l'instrument, par l'appui du menton, prouve qu'on plaçait celui-ci, soit à gauche, soit à droite du tire-cordes, soit même sur

1. *Fragments d'une méthode de Violon* par S. de Brossard. Ms. Bibl. nat.
2. *Ibid.*, p. 12.

ce dernier, et cette diversité dans la position du menton s'est maintenue pendant tout le dix-huitième siècle[1].

Puis, Brossard s'étend longuement sur l'utilisation des doigts de la main gauche : d'abord, « le pouce ne sert icy qu'à tenir le manche du violon, et ne contribue en rien à la variété des sons », déclaration qui semble exclure radicalement la technique du pouce ; mais on ne tenait qu'à moitié compte de ce précepte, et nous verrons, par la suite, que nombre de nos violonistes, et parmi eux le grand Leclair, n'hésitaient pas à utiliser le pouce pour le doigter.

Brossard confirme son interdiction du pouce en spécifiant que les seuls autres doigts, numérotés 1, 2, 3, 4, doivent servir au raccourcissement des cordes.

A cette occasion, il dit quelques mots du « jeu par accords », question qui n'avait été qu'effleurée par Mersenne dans les termes suivants : « Encore que l'on puisse quelquefois toucher deux cordes de violon pour faire un accord, néantmoins, il en faut plusieurs (violons) pour faire un Concert entier, comme est celuy des 24 violons du Roy[2]. »

Plus explicite, Brossard définit deux manières de poser les doigts sur les cordes : 1° « sur chacune des chordes en particulier et successivement ; 2° sur 2 et 3 chordes différentes, quand on veut faire entendre 2 ou plusieurs sons différents à la fois, d'un même coup d'archet, ce qu'on appelle autrement *faire des accords*[3] ». Il est aisé, en comparant ce dernier texte à celui de Mersenne, de mesurer les progrès réalisés dans la technique du violon, depuis les environs de 1640 jusqu'à la fin du dix-septième siècle.

Brossard donne de judicieux conseils à l'égard du *jeu par accords :* « Comme alors, il est bien de conséquence que toutes les chordes qui doivent faire entendre l'accord, parlent ou soient entendues égallement, il est aussi bien nécessaire de s'accoutumer de bonne heure à placer les doits bien directement sur chaque chorde, de manière que l'ongle ny le dedans du doit ne touchent point aux deux autres chordes qui sont à costé, ce qui en estoufferoit le son ou, du moins, pourroit causer un faux accord[4]. »

Ces considérations l'amènent à traiter de la position des doigts sur les cordes, et de l'aplomb qu'ils doivent toujours conserver, de façon à faire marteau. Déjà, Mersenne prescrit de les tenir à une demi-ligne de la corde, « afin, dit-il, que ce petit éloignement n'empêche point la vitesse du toucher et des tremblements[5] ». La hauteur indiquée par l'auteur de l'*Harmonie universelle* était en rapport avec celle du chevalet, qui, vers 1640, occupait une position beaucoup moins surélevée que celle qu'il présente dans le violon moderne. Au fur et à mesure que le chevalet devenait plus haut, on augmentait la distance des doigts à la corde, et vers le milieu du dix-huitième siècle cette distance se fixait à environ 4 lignes[6]. Étant donné qu'un seul doigt peut frapper deux cordes à la fois, Brossard insiste sur la partie du doigt qui doit effectuer ce contact : « C'est pour cela, dit-il, qu'il faut s'accoutumer à bien courber les doits, en sorte qu'il n'y ayt que le bout de chacque doit qui touche la chorde perpendiculairement ou à plomb. » Puis, il précise encore davantage la position de la dernière phalange, « cette partie du bout

1. G. Greilsamer, *L'Hygiène du violon,* p. 6.
2. M. Mersenne, *Harmonie universelle, Proposition IV*, p. 184.
3. Brossard, *Méthode,* p. 13.
4. *Ibid.*
5. Mersenne, *Harm. univ.*, p. 183.
6. D'après la méthode de Gambini (1750). Cf. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 13.

de chacque doit, qui est la plus éloignée du *sillet*, et qui cache le coin droit de l'ongle, laquelle détermine le son précis que doit faire la chorde[1] ».

Sans entrer dans des détails aussi minutieux, Mersenne recommandait une exacte position de la main gauche, car l'absence de touches sur le manche ne permettait d'obtenir une justesse parfaite que si les doigts obéissaient à la plus stricte des disciplines. C'est ce qu'il appelle « le beau toucher » : « Il faut tellement ajuster les doigts sur chaque lieu du manche, que les sons persuadent une proportion aussi bien réglée que s'il y avait des touches comme à la viole[2]. » En outre, il conviendra d'appuyer les bouts des doigts, le plus fort que l'on peut, « sur la touche, afin que les chordes fassent plus d'harmonie, et les lever fort peu de dessus le manche, afin d'avoir assez de temps pour les porter d'une chorde à l'autre[3] ».

Sur l'accord du violon, Brossard expose sans brièveté des choses assez plaisantes[4]. Cette question de l'accord le préoccupe tellement qu'il accumule les conseils et les méthodes, à l'effet d'assurer la justesse des quintes successives données par les 4 cordes. « Le plus seur pour y parvenir, écrit-il naïvement, ce seroit sans doute d'avoir le secours d'un bon maître, lequel, ayant l'oreille juste et disposée à s'apercevoir aisément de la justesse ou de la fausseté de ces quintes, les fît aussi remarquer à son disciple[5]. »

Mais c'est supposer le problème résolu par un autre, et cette solution n'en est pas une à l'égard de l'élève. Il est indispensable, continue Brossard, de pouvoir s'assurer si deux cordes sonnent à l'unisson et à l'octave. — Une fois ce point acquis, il préconise d'accorder le *mi* à l'unisson du *mi* d'une flûte traversière, d'un orgue ou d'un clavecin. — Suivant une autre méthode, on préparera la touche du violon comme celle du luth ou de la guitare, au moyen de sillets intermédiaires, puis, on « tâchera » de mettre le bourdon au *sol*, « avec quelque sifflet ou quelque cloche que l'on aura remarqué exprimer le dit son de *g ré sol* ». Cela fait, on posera le 4e doigt sur le bourdon, à l'emplacement du sillet qui marque le *ré*, et on accordera la 3e corde à l'unisson de ce *ré*; on procédera ainsi de proche en proche.

Un autre système consiste dans l'emploi des octaves; dans cette façon d'opérer, on commence par fixer l'intonation de la chanterelle, puis, au moyen du 3e doigt, on fait sonner le *la* sur cette corde et on accorde la corde suivante à l'octave grave de cette note.

L'ingéniosité de Brossard connaît d'autres ressources, et elle va jusqu'à la construction d'une sorte de sonomètre, pour résoudre le redoutable problème de l'accord.

Mersenne, lui, n'y voyait pas tant de malice, mais la question de l'accord lui suggère quelques observations assez intéressantes. Ainsi, il remarque qu'étant donné deux violons, si on en touche un avec le doigt, et l'autre avec l'archet, en les accordant, « il peut arriver qu'ils ne seront pas d'accord, quand on les touchera tous deux du doigt ou de l'archet, parce que l'archet peut donner une plus grande tension à la chorde, en la faisant sonner hors de sa ligne droite ». Il ajoute : « Les violons maintiennent que le son des chordes est plus aigu quand l'archet les touche plus fort[6]. »

1. *Méthode*, p. 7.
2. Mersenne, *loco cit.*, p. 183.
3. *Ibid.*
4. *Méthode*, chapitre troisième.
5. *Ibid.*
6. Mersenne, *Harmonie universelle*, p. 189.

Mersenne a noté l'influence que l'état hygrométrique de l'air exerce sur l'accord du violon[1], et il observe aussi que l'instrument « perd une grande partie de son harmonie quand on met une clef ou quelqu'autre chose semblable sur son chevalet », ce qui est le principe de la sourdine[2].

*
* *

Venons-en maintenant à l'archet et à son maniement. M. Pincherle constate que nous sommes mal informés sur l'archet de 1650 à 1700 : « Deux points pourtant restent acquis. La longueur de l'archet, après avoir varié pendant tout le dix-septième siècle, est fixée, vers 1700, à 0^{m},61 pour l'*archet de sonate,* l'archet ordinaire étant plus court encore. De plus, l'archet est assez lourd, et tout le poids se trouve au talon[3]. »

Toute liberté paraît accordée à la tenue de l'archet : on saisit la baguette à pleine main, et Playford écrit en 1667 que le pouce doit être placé sur les crins au talon, les *trois* doigts reposant sur la baguette[4]. Nulle indication sur la position du petit doigt, et cette lacune pédagogique persistera durant la première moitié du dix-huitième siècle. On ne peut donc ni jouer du talon ni jouer de l'extrême pointe, en raison de la courbure convexe de la baguette. Toutes conditions qui portent le plus sérieux obstacle à l'ampleur de l'exécution, et qui rendent extrêmement difficile l'usage des sons filés. Cette pauvreté de l'archet apparaît d'ailleurs à travers les œuvres contemporaines, dont le style menu, haché, cassant, dit assez les faiblesses du jeu et la raideur de la main droite.

En revanche, et peut-être à cause des limites étroites dans lesquelles se meut le maniement de l'archet, celui-ci se trouve condamné à un formalisme strict, rigide, assujetti à des règles qui, systématiquement, lient le coup d'archet à la mesure. Sur ces règles, Mersenne nous apporte des indications très précises : « Il faut considérer que l'on doit toujours tirer l'archet en bas sur la première note de la mesure, et qu'il faut le pousser en haut sur la note qui suit ; par exemple, si la mesure est de 8 crochües, on tire l'archet en bas sur la 1re et sur la 3, 5, 7, lequel on pousse en haut sur la 2, 4, 6, 8, de sorte qu'il se tire toujours sur la 1re note de chaque mesure composée d'un nombre pair de notes ; mais si elle est composée d'un nombre impair, comme il arrive quand il y a quelque point après l'une des notes, l'on tire l'archet en haut sur la 1re note de la mesure qui suit, afin de tirer encore sur la 1re note de la 3e mesure, ce qu'il faut semblablement dire de toutes les autres notes et mesures[5]. »

On peut se rendre compte, par cette citation, de la « chinoiserie » étriquée qu'une pareille technique impose à l'archet, véritable « tyrannie du *tiré* », ainsi que la qualifie M. Pincherle[6].

Mais, de même qu'il est avec le ciel des accommodements, de même les violonistes savent s'évader de cette cangue serrée, et Mersenne lui-même reconnaît qu' « on peut sonner une Courante et plusieurs autres pièces de musique avec un seul coup d'archet[7] ».

1. Mersenne, *Harmonie universelle.*
2. *Ibid.*
3. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 20. On trouvera de très utiles indications sur les divers types d'archet dans la *Grande Méthode... pour le violon* de Woldemar (fin du dix-huitième siècle), et dans l'*Hygiène du violon* de M. Greilsamer.
4. Playford, *A brief introduction to the skill of music* (1667), p. 94.
5. Mersenne, *loco cit.*, p. 185.
6. Pincherle, *loco cit.*, p. 9.
7. Mersenne, *loco cit.*, p. 183.

Mersenne insiste encore sur la concordance qui se doit établir entre la main droite et la main gauche de l'exécutant : « Si l'on veut parfaitement réussir, la main qui tient l'archet doit estre du moins esgale en vitesse à la gauche, d'autant qu'elle fait paroistre tous les mouvemens différens, qui enrichissent les airs, et qui donnent de la beauté aux chants[1]. »

Le manuscrit incomplet de Brossard reste muet sur le maniement de l'archet. Seul, Mersenne énonce un certain nombre de prescriptions relatives à la façon dont l'archet participe à l'exécution des « agrémens », qui vont, à présent, retenir notre attention.

* * *

Disons-le de suite : il n'est pas de problème plus ardu et plus complexe que celui des ornements dans la musique ancienne, mais il n'en est pas non plus qui mérite davantage l'étude des musicologues, car, comme on l'a si bien exprimé, ce problème « montre l'activité humaine aux prises avec une des plus grandes difficultés qu'elle ait rencontrées : la mise au point du sentiment[2] ». Le temps n'est plus, en effet, où l'on considérait — et des musiciens notables partagèrent cette erreur — les ornements aux lignes énigmatiques comme des restes d'un mauvais goût heureusement passé de mode. On a, de même, abandonné la théorie qui prétendait rattacher l'ornementation musicale à une nécessité imposée par la paûvreté de son des instruments anciens, luths, clavecins, et épinettes[3]. Il a fallu voir autre chose dans ces hiéroglyphes dont s'émaillent nos vieux textes de musique ; l'ornement, loin d'être « un accessoire indifférent », un simple postiche sans conséquence, apparaît aux yeux de l'érudition moderne comme un signe précieux d'interprétation et de style. A toutes les époques de la musique, ces mystérieuses indications ont recelé le secret de l'exécution, dont elles constituaient comme la tablature. Elles enferment tout un contenu psychologique qu'il importe de dégager, si l'on veut pénétrer le goût qui régnait au moment de leur floraison. Les ornements sont donc un puissant moyen d'expression, et, à ce titre, ils offrent aux chercheurs le champ d'investigations le plus vaste et le plus passionnant qui soit. Aussi les travaux ne manquent-ils pas sur ce sujet. Depuis les ouvrages préliminaires de Farrenc[4], de E.-D. Wagner[5] et de Dannreuther[6], MM. Goldschmidt[7], Beyschlag[8], Kuhlo[9], Max Kuhn[10] et Robert Lach[11] ont mis leur profonde érudition au service de l'étude de l'ornementation musicale, et le regretté Écorcheville s'apprêtait à consacrer un travail d'ensemble au problème des ornements, lorsqu'une mort glorieuse est venue, prématurément, l'arracher à la science. Enfin, tout récemment, M. E. Borrel a étudié de très près la question des

1. Mersenne, *loco cit.*, p. 183.

2. J. Ecorcheville, *Le Problème des ornements dans la Musique*. S. I. M., 15 janvier 1911, pp. 16, 17.

3. *Ibid.*, p. 14. On remarquera toutefois que cette théorie est exposée très nettement par le grand Couperin dans la préface de son *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose...* de 1725.

4. A. Farrenc, *Trésor des pianistes*. Paris, 1861 (Préliminaires).

5. E.-D. Wagner, *Musikalische Ornamentik* (Berlin, 1869).

6. Dannreuther (Ed.), *Musical ornamentation* (Londres, 1893).

7. Goldschmith, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik* (1907).

8. Adolf Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik* (1908).
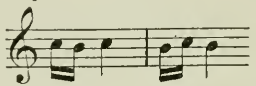
9. Franz Kuhlo, *Uber melodische Verzierungen in der Tonkunst* (1896).
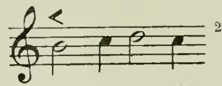
10. Max Kuhn, *Die Verzierungs kunst in der Gesangsmusik des 16-17 Jahrhunderts* (*1535-1650*) (1902).

11. Robert Lach, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoïe* (1913).

ornements et de l'interprétation[1]. Ces divers auteurs ont suffisamment défriché le terrain, et actuellement le matériel ornemental se trouve à peu près complètement inventorié. Ainsi que le disait J. Écorcheville, « il reste à le classer avec méthode et clarté », mais sans verser dans un dogmatisme tendancieux et à coup sûr prématuré. — Écorcheville proposait d'en établir un classement morphologique, dont, avec son ingéniosité coutumière, il a jeté les bases, en rangeant toutes les figures des « agrémens » en deux séries principales : les *Oscillations* et les *Appuis*.

Dans cette manière de voir, l'*Oscillation* s'entend de tout mouvement mélodique, ascendant ou descendant, qui se termine par un retour à la note initiale :



L'*Appui* comprend l'ensemble des mouvements dont le point de départ est plus accentué que le point d'arrivée :  [2]

Il est en effet possible, et J. Écorcheville l'a clairement démontré, de ramener tous les ornements à ces deux types primordiaux.

Comme la musique vocale et comme la musique destinée aux instruments à cordes pincées ou frappées, la littérature des instruments à archet a fait état, dès son origine, d'une importante collection d'ornements, représentés par des signes abrégés, et, ainsi que nous le verrons par la suite, quelques œuvres de violon contiennent, à l'instar des *Pièces de clavecin*, des tables d'ornements. C'est en se pénétrant des indications fournies par celles-ci que l'exécutant parviendra à jouer ces œuvres « dans le goût » de leurs auteurs.

Toutefois, au dix-septième siècle, notre littérature de violon se montre très pauvre en renseignements de pareille nature. Seuls, ou presque seuls, les clavecinistes prennent soin de préciser par des tables, la réalisation des ornements, et nous rappellerons que Chambonnières, dans son premier livre de *Pièces de clavecin* de 1670, dédié à la duchesse d'Enghien, fut le premier en France à publier une table d'ornements pour le clavecin, table qui renferme l'explication de 6 de ces ornements[3]. Avec d'Anglebert (1689), la pratique des agréments apparaît plus développée, puisque la table que celui-ci insère dans ses *Pièces de clavecin* ne comprend pas moins de 11 agréments différents[4]. De même, des professeurs et des théoriciens, tels que Bacilly, Berthet, Loulié, Saint-Lambert, n'oublient point de traiter de l'ornementation, au cours de leurs ouvrages pédagogiques[5].

Pour le violon, nous sommes moins bien partagés. Que la pratique des orne-

1. E. Borrel, *Contribution à l'interprétation de la Musique française au dix-huitième siècle* (Paris, 1916). Cet ouvrage contient (p. 17, 18) une Bibliographie très complète des auteurs français qui ont traité des ornements. Nous citerons encore parmi les ouvrages du dix-huitième siècle qui s'occupent de cette question :

Ch.-Ph.-Em.-Bach : *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Leipzig, 1753).

Léopold Mozart : *Violinschule* (Augsbourg, 1769 et 1770).

H.-Ch. Koch : *Musikalisches Lexicon* (Francfort, 1802).

J.-A. Hiller : *Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange* (Leipzig, 1774).

J. Quantz : *Méthode de flûte* (Berlin, 1752).

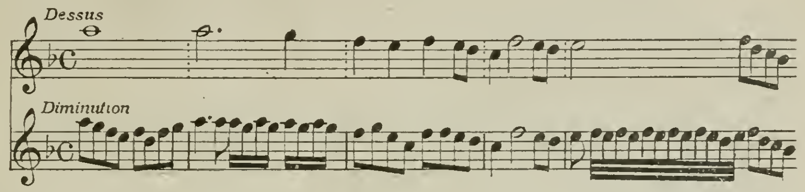
2. J. Écorcheville, *le Problème des ornements dans la musique*, S. I. M., 15 janvier 1911, p. 18.

3. L. de la Laurencie, *La Musique française de Lully à Gluck* (*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, p. 1492).

4. *Ibid.*, p. 1496.

5. Saint-Lambert, *Les Principes du clavecin* (1702), *Nouveau Traité de l'accompagnement au clavecin* (1707).

ments soit chose courante parmi les violonistes, l'ouvrage de Mersenne en fait suffisamment foi. Mais il faut attendre la fin du siècle pour rencontrer, dans les *Trios nouveaux* de Toinon, des explications détaillées sur l'exécution en général et sur celle des agréments en particulier[1]. Auparavant, le *Traité de la viole* de Jean Rousseau (1687) fournit déjà de précieuses indications qui sont applicables au violon[2]. Mersenne se contente de quelques généralités, qui, néanmoins, ne manquent pas de nous éclairer un peu sur les procédés d'exécution. — D'abord, il signale l'usage extrêmement répandu des « doubles » ou « diminutions » qui résultaient d'une vieille habitude instrumentale. De ces diminutions, il donne un exemple qu'il emprunte à la *Fantaisie* d'Henry le jeune, que nous avons déjà citée. Voici le début de cette variation ; elle est exécutée par le *Dessus* :



et Mersenne l'accompagne de la réflexion qui suit : « J'ay mis la diminution des 30 premières mesures du dessus, afin que l'on voye la manière dont les violons ont coutume de diminuer toutes sortes de chansons, » phrase vague qui laisse entrevoir l'indépendance absolue de semblables broderies. Mais l'exemple fourni par Mersenne souligne la parenté étroite qui relie le système des diminutions à celui des ornements, désignés seulement par des signes; car la figuration de la deuxième mesure correspond à ce que Chambonnières appelle une *cadence*, cadence qu'il marque ainsi ; quant à celle de la cinquième mesure, elle se compose, toujours en vertu de la bible de ce claveciniste, d'une *cadence* suivie d'une *double cadence*, celle-ci représentée de la façon suivante :

En dehors du *Traité* de Mersenne, la littérature de violon, des environs de 1650, apporte de nombreux spécimens de *diminutions*, dont quelques échantillons figurent dans les suites du manuscrit de Cassel : *Double* des Suites III et VI, par exemple.

Si maintenant nous reprenons le livre de Mersenne, et que nous y cherchions ce que l'auteur dit des *agréments*, nous constatons qu'il reporte l'explication des *tremblements* à son traité du Luth : « Quant aux différens tremblemens que l'on peut faire de la main gauche, je les explique dans le traité du Luth; il faut seulement remarquer que l'on doit user d'autant de coups d'archet que de battemens du doigt qui martèle, si l'on veut que le martèlement soit agréable; mais il faut seulement le faire couler aux tremblemens qui se font sans marteler[3]. »

Ainsi, selon notre auteur, il existe deux espèces de *tremblements* sur le violon, l'un « martelé », qui s'exécute en notes détachées, l'autre « non martelé », qui s'exécute d'un seul coup d'archet, c'est-à-dire en notes liées.

1. En Angleterre, l'ouvrage de Thomas Campion : *A brief Introduction to the Skill of Musik* (2 vol.) (Londres, 1664) apporte de nombreux exemples d'*agréments* pour le violon. A la page 102 de son ouvrage, figure une *Table of Graces proper to the Viol or Violin*, contenant un assez grand nombre d'ornements avec l'indication de leur réalisation.

2. Jean Rousseau, *Traité de la Viole* (1687).

3. Mersenne, *loco cit.*, p. 182. On sait que le traité du luth inséré dans l'*Harmonie universelle* est du luthiste Basset.

Un peu plus loin, Mersenne fait encore allusion aux « mignardises », en ajoutant une réserve quant à l'abus de celles-ci. Il s'agit du beau toucher : « En quatriesme lieu, il faut traisner l'archet sur les chordes, et répéter plusieurs fois le *battement du doigt sur un mesme ton,* et puis sur un autre, en continuant ainsi depuis le haut jusques en bas, pour faire les mignardises, qui sont fort agréables à raison de la belle modulation qui donne un grand plaisir à l'ouye, *quoyqu'il faille y procéder avec jugement*[1]. » Les deux passages que nous avons soulignés montrent, d'une part, que le battement continu, sorte de *vibrato,* constitue une « mignardise », mais que, d'autre part, l'exécutant de goût prendra garde d'en abuser. « On peut flatter les chordes de 8, de 16 ou de 32 coups de doigts dans l'espace d'une mesure, » ajoute Mersenne[2].

*
* *

Voilà à quoi se réduit la modeste moisson que l'on peut récolter dans Mersenne, à l'égard des agréments du violon. Il faut attendre plus de 60 ans, et arriver à 1699, pour rencontrer sur ce point des explications plus abondantes et plus précises.

Elles nous sont fournies par un « Maître de pension » nommé Toinon et qui publiait, en 1699, chez C. Roussel, graveur, un *Recueil de Trios nouveaux, pour le violon, haubois, flûte;* le titre portait les indications complémentaires suivantes : « *Sur les différents tons et mouvements de la musique, avec les propretés qui conviennent à ces instruments, et les marques qui peuvent donner l'intelligence de l'esprit de chaque pièce*[3]. » Toinon spécifie bien, de la sorte, la liaison nécessaire qui s'établit entre les divers ornements dont il décore sa musique et « l'esprit » de celle-ci.

Une table extrêmement détaillée énumère les « marques » du matériel ornemental, et présente un vif intérêt par tout ce qu'elle nous apprend sur l'exécution proprement dite.

Disons d'abord quelques mots de la musique. Le recueil de Toinon se compose d'une douzaine de pièces, écrites pour 2 dessus et la basse continue, et dans lesquelles la terminologie agogique est toujours exprimée en français : *Tendre, Gravement, Modéré, Ni vite ni lent.* Le style d'imitations y est à peu près constant. Un *Écho* donne lieu a un jeu assez serré d'oppositions de nuances, puisqu'on trouve jusqu'à 6 d (doux), f (fort) dans une même mesure. Généralement, chaque trio ne comporte qu'un seul mouvement; cependant, celui qui porte comme sous-titre *Plaisirs* se divise en deux morceaux, et le *Sommeil,* placé à la fin du recueil, en comprend quatre de vitesses alternées, avec cette particularité que les deux morceaux extrêmes sont lents.

1. Mersenne, *loco cit.*, p. 183.
2. *Ibid.*
3. *Recueil de trio nouveaux | pour le violon, haubois, flûte. | Sur les différents tons et mouvements de la musique. | Avec les propretés qui conviennent à ces instruments | et les marques qui peuvent donner l'intelligence | de l'esprit de chaque pièce.*

C'est M. Toinon, maître de pension à Paris près le collège | des quatre nations, qui en a fait présent à de Brossard.

L'auteur en donnera autant tous les trois mois, pour la satisfaction de ceux qui apprennent à jouer des Instruments et de ceux qui aiment la symphonie ; on trouvera dans le premier recueil la table de l'explication des agréments.

Le mesme autheur a donné aussi un mottet qu'on trouvera dans les endroits marquez cy-dessous, il continuera d'en donner tous les mois.

Se vend à Paris chez C. Roussel, graveur, rue Saint-Jacques au Lion d'argent. Avec privilège du Roy, 1699.

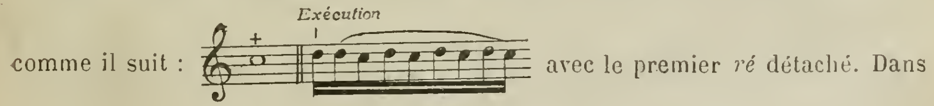
Toute la valeur de l'ouvrage repose sur l'explication des agréments que l'auteur a distribués le long de ses petites pièces, agréments que nous étudierons avec lui en nous basant sur la division exposée plus haut, et qui répartit ces signes entre deux grandes catégories, les *Oscillations* et les *Appuis*.

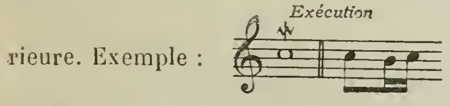
I. *Oscillations.* — Dans ce groupe nous placerons, suivant la méthode de classement proposée par J. Écorcheville, les *pincés* ou *martellements* et les *cadences* ou *tremblements*. Mais, avant d'en rapporter la définition qu'en donne Toinon, nous enregistrerons une observation générale préalable et qui a trait aux *liaisons*. « La *liaison* ou *tenüe,* écrit Toinon, qui se marque ainsi ⁀, fait connaître qu'il faut passer deux ou plusieurs notes de différent ou mesme degré d'un seul coup d'archet. » De plus, les notes figurées en plus petit caractère sont censées être « marquées d'une liaison ».

La même règle s'appliquera aux divers agréments, et en particulier aux *martellements* et aux *tremblements*. Or, on a vu plus haut qu'en 1636, Mersenne admettait des *martellements* en notes détachées, c'est-à-dire exécutés au moyen d'un coup d'archet par note. Le principe nouveau de la liaison de ces ornements semble indiquer les progrès qu'a réalisés le maniement de l'archet, et l'assouplissement du jeu. L'archet est devenu moins raide, moins mécanique.

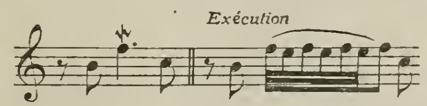
Cela posé, le *pincé,* que Toinon indique par le signe ✢, consiste « en un commencement de tremblement sans appuy. » L'auteur ne fait aucune différence entre le *martellement* et le *tremblement;* pour lui, l'un et l'autre s'effectuent en « agitant » également la note sur deux degrés conjoints, autrement dit en exécutant un *trille*. Le *pincé* « commence et finit sur le degré de la note qui est marquée du pincé; l'agitation doit être sur le mesme degré et sur celuy qui est au-dessous. »

On a défini plus haut ce qu'il faut entendre par *appui; l'appui* est une accentuation du point de départ, par rapport au point d'arrivée; dans le cas de la *cadence* dite *appuyée,* « l'agitation » de la note commence sur le degré supérieur, « ce qu'on appelle appuyer ». Ainsi, une *cadence appuyée* sur l'*ut* se réalisera

comme il suit : 

avec le premier *ré* détaché. Dans le cas du *pincé,* il n'y a pas d'appui, car le tremblement, qui s'esquisse seulement, débute sur la note même qui porte le signe ✢, et non pas sur la note supérieure. Exemple : 

Voilà pour le *pincé* type, sorte de trille embryonnaire, réduit à un seul battement. Mais la nature du *pincé* varie en fonction du milieu mélodique. Ainsi, au cas où la note qui précède celle munie du signe ✢ se trouve à un degré éloigné de celle-ci, le *pincé* doit se prolonger et se presser, c'est-à-dire que les battements du doigt doivent être plus nombreux et plus rapides :



On voit par là tout ce qu'il y a de variable et même d'incertain dans l'usage des ornements, la valeur du degré qui sépare deux notes pouvant être appréciée de façon très différente par plusieurs exécutants [1]. Enfin, si le *pincé* se trouve placé sur une note en degré conjoint avec chacune de celles qui l'entourent, « les battements doivent être plus lents ».

Toinon s'étend longuement sur les *cadences*. « La cadence, qui est ordinairement accompagnée d'un tremblement, est une conclusion de chant que l'oreille attend naturellement; la *cadence* ou *tremblement,* que nous marquerons de plusieurs manières, signifie qu'il faut agiter également la note sur deux degrés conjoints, sur celuy qui est au-dessus et sur celuy qu'elle se trouve. » La cadence comporte donc essentiellement un *trille supérieur.* Mais il y a plusieurs sortes de *cadences* : la *parfaite* et l'*imparfaite,* la *cadence appuyée* et *sans appui,* la *cadence feinte,* la *flattée,* la *simple* et la *double.*
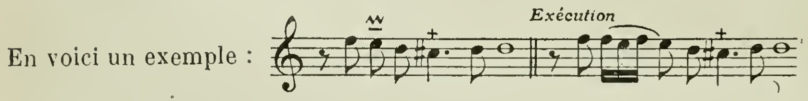
Les définitions des cadences *parfaite* et *imparfaite* sont données sur le plan harmonique, et n'intéressent pas directement les ornements. Cependant, Toinon prescrit les doubles croches pour les battements de la *cadence parfaite.* Nous venons de voir ce qu'il faut entendre par *cadence appuyée.*

« L'appuy, nous dit Toinon, doit être proportionné à la valeur de la note cadencée, long avec une note longue, bref avec une note brève. »
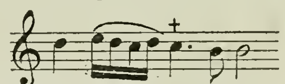
Lorsque la *cadence* s'exécute sans appui, on la marque du signe +. « On l'employe, dit notre auteur, pour des notes liées qui sont sur un mesme degré ou éloignées de quatre, cinq, six, sept degrez, ou pour des notes d'un mesme degré, lorsque l'agitation doit être subite et forte. »

La *cadence feinte* ♆ « est un tremblement commencé qu'on n'achève pas; il doit être toujours appuyé; il est fort d'usage pour diversifier les cadences appuyées ».

En voici un exemple :



Quant à la *cadence flattée* ♄, elle se place après un trait lié qui vient tomber sur le même degré que celui de la note cadencée : « les battements doivent être larges au commencement ». Point de différence entre la *cadence simple* et la *cadence ordinaire.* La *cadence double* « est agitée sur trois sons de degrés conjoints » :



Toinon termine ses explications sur les cadences en citant un certain nombre d' « Exemples des traits qui préparent la cadence [2] ». Il était de règle, en effet, ou du moins d'usage constant, de faire précéder l'événement harmonique qu'est la cadence d'une sorte de surcroît de l'activité mélodique; de ce point de vue, on peut dire que toutes les cadences se préparent par la voie ornementale, puisque dans leur voisinage, et pour les annoncer, les figurations se multiplient, deviennent plus touffues, comme si le mouvement s'exaltait avant de se détendre au repos final [3]. Voici quelques-unes de ces formules agogiques, annonciatrices des cadences :

1. On verra plus loin le cas que Lully faisait des ornements, ou plutôt de l'abus des ornements.

2. Il en donne 17.

3. On voit ainsi poindre les futurs points d'orgue ou cadences artificielles que les virtuoses



II. *Appuis.* — Sous cette dénomination générale, on rangera « une des principales ressources de l'invention ornementale ». Toinon décrit les *coulés* et les *ports de voix,* dont la fonction est très différente de celle qu'exercent les ornements en général. Leur rôle, en effet, consiste dans le déplacement des valeurs de l'harmonie ; ils remplissent les grands intervalles mélodiques, provoquent, par rapport à la basse, des anticipations et des retards ; mais, ainsi que nous le verrons, les *coulés* et *ports de voix* peuvent s'agréger aux mouvements oscillatoires, d'où résulte une foule de combinaisons ornementales, dont nous dirons plus loin tout l'intérêt.

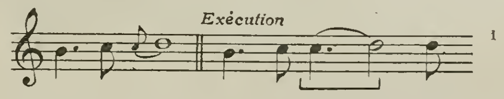
Les *coulés* se marquent, chez Toinon, pàr des petites notes postiches, lesquelles « doivent être liées avec les notes qui les suivent » : Un *coulé* « est un passage court du son d'un degré supérieur qu'il faut lier avec celuy d'un degré qui est au-dessous, ou d'un inférieur à un supérieur par intervalle de quatre, cinq degrez, ou d'un inférieur à un supérieur, lorsque le chant va par degrés conjoints ». Ainsi, en descendant :



Ce dispositif des coulés, qui s'est propagé jusqu'à la fin du dix-huitième siècle et qui a pénétré la musique des grands classiques, donne « plus de conductibilité » à la matière musicale, comme le dit J. Écorcheville. On cherche à rapprocher deux notes écartées, à jeter entre elles une sorte de pont sonore et souple.

A la même tendance esthétique correspond le *port de voix.* D'après Toinon, « c'est une liaison du son du degré inférieur avec lé son du degré supérieur », ces deux degrés étant conjoints. Ce *port de voix* exige « que la seconde note de la liaison soit plus forte et plus marquée que la première ; il est bon, mesme, d'*agiter* le son par un *tremblement* sourd, foible, sans appuy, ce qu'on appelle *balancer,* lorsque la note où se termine le *port de voix* le permet par sa valeur ». Ce *balancement,* ou tremblement faible, s'indique de la façon suivante :

D'après la définition que Toinon donne du *port de voix,* cet ornement, qui se représente au moyen d'une petite note comme le *coulé,* doit se réaliser ainsi :



[1]

Toinon complète ses indications par quelques remarques intéressantes. Nous voyons d'abord que, de son temps, la pratique de la dynamique ne s'enfermait pas dans le cadre étroit des *effets d'écho,* en d'autres termes, dans l'opposition

du dix-huitième siècle placeront avant les cadences, et dont Corrette et Tartini ont indiqué les règles, ainsi que nous le verrons plus loin.
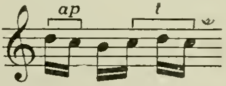
1. On trouve le *coulé* et le *port de voix* dans les tables d'ornements de Chambonnières et de d'Anglebert.

des *forte* et des *piano*, mais que l'on connaissait déjà l'usage du *crescendo* et du *decrescendo*. « Enfler le son, écrit-il, c'est le grossir peu à peu, et le diminuer de mesure, ce qui se fait ordinairement sur les notes de grande valeur. » Ce *crescendo* suivi d'un *decrescendo* s'indique par le signe • | •. Son admission dans la technique prouve que le maniement de l'archet avait fait de sensibles progrès, et que l'on commençait à savoir « filer un son ».

En outre, Toinon applique au violon un procédé qui était fort à la mode chez les clavecinistes et chez les organistes, et qui consiste, dans le but d'animer le jeu, à ajouter des points, autrement dit, à pointer, à accentuer les premières notes, dans la manière de Nicolas Gigault et de François Couperin[1]. « La première croche de chaque temps doit être ordinairement traitée comme si elle estoit double croche. » — Enfin, il enseigne que l'*accent* ›, qui « emprunte le son du degré supérieur de la valeur d'une triple croche » et qui se rapproche de l'*Accaciatura*, et de la *Chute sur une note* de Le Roux et de d'Anglebert, possède un sens expressif spécial : « il sert à marquer la passion, la douleur, la colère, etc. »

Tels sont les principes que formule Toinon à l'endroif des *agréments*, principes qui démontrent que l'exécution si fruste et d'apparence si pauvre, à ne consulter que les œuvres de la fin du dix-septième siècle, savait se nuancer déjà d'une foule de manières, de menues intentions, dont la répartition subtile, sur telles ou telles notes du texte, insufflait à celui-ci une vie et une souplesse extrêmes.

Mais il y a plus, car on peut soutenir, dans une certaine mesure, que bon nombre de ces figurations un peu rêches, un peu cassantes, qui s'égrènent, à partir des environs de 1690, dans notre musique instrumentale, dérivent des ornements. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur le tableau, d'une si instructive éloquence, que J. Écorcheville a joint à l'article sur le *Problème des ornements*, auquel nous avons plus d'une fois emprunté. Ce tableau ne comprend que des ornements des deux grandes catégories, *Oscillations* et *Appuis*, combinés de plusieurs manières; par exemple, l'association d'une appogiature supérieure, d'un *pincé* et d'un *tremblement* donnera des séries figurées comme celle-ci :



Si l'on met bout à bout un *pincé* et un *tremblement*, et *deux pincés* ou deux *tremblements*, on obtient les grupetti à la tierce supérieure et inférieure qui sont si répandus au dix-huitième siècle :

De telle sorte que ces diverses figurations apparaissent comme de véritables *colonies* d'ornements, présentés sous une forme réalisée, ou mieux, pour se servir d'un terme précis de cristallographie, comme des sortes de *macles ornementales*;

1. Voir : *Archives des maîtres de l'orgue*, t. IV, et un *Organiste au dix-septième siècle, Nicolas Gigault*, par A. Pirro (*Revue musicale*, 1903, p. 550). Nous ferons observer que cette pratique était déjà employée en 1637 par Frescobaldi. L'égalité et l'inégalité des notes est fonction de la nature de la mesure. Cf. E. Borrel : *Contribution à l'interprétation de la Musique française du dix-huitième siècle*, pp. 10 et suiv.
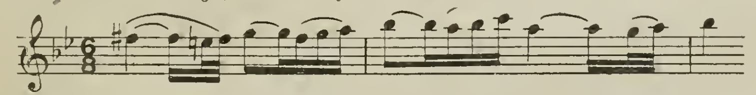
et on conçoit alors l'intérêt que cette filiation apporte à l'étude de la thématique. Il nous reste à donner quelques indications relatives à la mesure et au mouvement. En principe, l'indice métrique détermine le mouvement d'une façon suffisamment approchée. C'est ainsi que, d'après Saint-Lambert, C détermine une mesure lente, ₵ une mesure battue légèrement, de moitié plus vite que C. Le signe ₵ sera affecté à une mesure à 4 temps légers. Quant aux indices fractionnaires, ceux qui admettent pour dénominateur le chiffre 4 correspondent à des mesures d'allure modérée, tandis que le chiffre 8 détermine des mouvements rapides et légers[1].

* * *

La technique nuancée et précise dont nous venons d'essayer de donner une vue d'ensemble ne s'applique, jusqu'aux environs de 1690, qu'à des compositions écrites pour orchestre, telles que les symphonies des ballets et opéras de Lully.

Dans l'école de 1650, dont l'ouvrage de J. Écorcheville sur *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français* a étudié l'esthétique, les œuvres qui constituent le manuscrit de Cassel, et qui comprennent des suites d'airs de danse, ne comportent que de rares figurations. Sans doute, en raison du mouvement et de la rythmique ondoyante des *Courantes,* l'exécution de celles-ci ne va pas sans présenter quelques difficultés, et exige beaucoup de netteté et de précision[2]. Mais la technique révélée par toutes ces œuvres est d'une insigne faiblesse. On rencontre, parmi les *Allemandes,* de nombreux exemples de style saccadé et des traits en croches[3]. Celle de la Suite XIV, portant la mention « Christien Herwig », et qui doit être jouée légèrement, se pare de figurations assez rapides, exigeant une certaine vélocité d'articulation. D'autres pièces, tel le *Testament de Belleville,* se tissent de passages en croches situés dans le haut de l'échelle du violon, avec des répétitions de notes : [4] ou bien, comme dans la Suite XIX, s'aventurent à exposer des traits en doubles croches[5]. Mais l'ensemble reste monotone, et déroule de sempiternelles séries de noires pointées suivies de croches.

Il en va autrement avec les symphonies de Lully. Ici, les figurations se compliquent et se multiplient. D'abord, la seconde partie des *Ouvertures,* traitée, comme on le sait, en *Fugato,* présente généralement un caractère agogique accentué. Voyez, par exemple, le *Fugato* $\frac{6}{8}$ de l'Ouverture de *Psyché,* et aussi celui de l'Ouverture d'*Atys,* dont le rythme de *Sicilienne* s'amenuise de broderies :



Ensuite, Lully ne demande pas seulement à ses violons de dessiner exactement

1. Pour tous ces détails, nous renvoyons à l'ouvrage de M. Borrel : *Contribution à l'interprétation de la Musique française au dix-huitième siècle,* où cette question est étudiée de manière très approfondie. — Voir en particulier aux pages 5 et suivantes.

2. Les *Courantes figurées* du manuscrit de Cassel ne le sont guère.

3. Par exemple, les *Allemandes* des Suites I, II, V, VII, XII, XVIII.

4. Suite XVI.
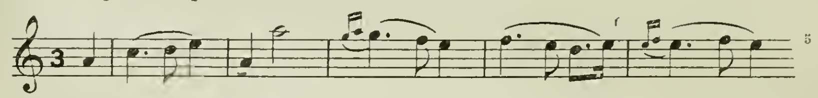
5. Voir en particulier le *Presto* de cette Suite.

des traits en doubles croches et en détaché, mais encore il exige de leur archet de la souplesse, et il leur impose des ligatures plus ou moins longues. Nous citerons les figurations liées, dans une allure vive, de la scène 2 du II[e] acte d'*Armide,* et du 2[e] *Air* (scène 4) du III[e] acte. De même, les fameuses *Sourdines* (scène 3, acte II) supposent un archet soutenu, bien à la corde[1]; de même encore, la *Ritournelle* vive de la scène 7 du II[e] acte de *Thésée* présente des figurations d'une exécution délicate et attentive. A côté de ces passages légers, les symphonies de combattants et de démons font appel à l'énergie des exécutants. Rappelons-nous, dans *Psyché,* ce Prélude auquel l'auteur a joint la note suivante : « On entend ici une symphonie qui marque quelque chose de furieux. » S'agit-il de forgerons, Lully tracera de longues séries de traits continus, à larges intervalles mélodiques, que l'on jouera d'une façon martelée :
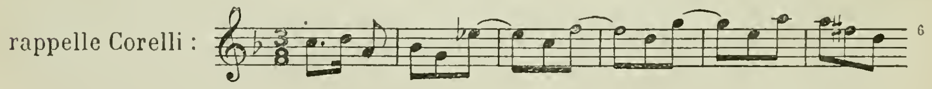
 [2].

Les combattants de *Thésée* feront surgir des thèmes cassants, contenant des figures ternaires, dont le ressac tumultueux se prolonge sur une pédale obstinée de la basse[3], alors que, dans *Atys,* une symphonie de bataille, anguleuse et cahotée, se coupe de grands écarts, qui nécessitent parfois le saut d'une corde[4].

Encenseur infatigable de la gloire militaire, le surintendant affectionne les thèmes de fanfares, où les notes se pressent en se répétant, mais il cisèle aussi de délicates et tendres mélodies, mollement abandonnées, au balancement gracieux, et qui s'ouvragent de petites figures ornementales :

 [5]

Il connaît encore la fluidité, l'élégante souplesse que les syncopes confèrent à la thématique, et il écrira, dans *Persée,* une séquence ascendante et syncopée qui rappelle Corelli :

 [6]

Ces divers passages nous montrent que, pour pauvre et limitée qu'elle paraisse, la technique du violon, du temps de Lully, offre cependant de grandes ressources expressives, ressources dont Lecerf reconnaissait toute l'ampleur lorsqu'il écrivait : « Je vous supplie de remarquer qu'avec ses 4 ou 5 cordes, le violon fait sentir d'une manière parfaite certaines passions, et les exprime toutes d'une manière passable et juste; ce qui n'appartient qu'à lui. Au reste, il importe peu qu'il y ait 4 cordes ou qu'il y en ait 5... Nous accordons nos 4 cordes à la quinte; cela revient au même point. Le violon, monté de ces diverses façons, est toujours et l'abrégé et la perfection de la Musique[7]. » Le même auteur estime que le violon convient excellemment aux « diminutions charmantes ». *Coulades, Liaisons* de plusieurs tons semblent inventées pour lui, et pour lui seul : « Un grand coup

1. Il en est de même dans la fameuse *Logistille* du V[e] acte de *Roland.*
2. *Isis,* acte IV, scène 3.
3. *Thésée,* acte I, scène 1.
4. *Atys,* Prologue.
5. *Psyché,* acte II, scène 5. *Air pour les petits Amours et les Zéphirs.*
6. *Persée,* acte I, scène 5. Symphonie du *Chœur des spectateurs des Jeux Junoniens.*
7. Lecerf, *Comparaison...,* t. III, p. 105.

d'archet tiré hardiment en forme une demi-douzaine. De là vient que les fortes vitesses ne conviennent qu'au violon[1]. »

Et pourtant, Lecerf, qui nous parle avec attendrissement des « diminutions charmantes » du violon, sait bien à quel point Lully se montrait sévère à l'égard des ornements postiches; Lully réprouvait tellement broderies et pretintailles, que Lecerf nous le dépeint à l'affût de toute fantaisie d'exécution durant le sévère travail des répétitions : « Surtout, les instrumens ne s'avisoient guères de rien broder. Il ne leur auroit pas plus souffert qu'il ne souffrait aux chanteuses. Il ne trouvoit point bon qu'ils prétendissent en savoir plus que lui, et ajouter des notes d'agrément à leur tablature. C'étoit alors qu'il s'échauffoit, faisant des corrections brusques et vives[2]. » Même indication chez Sénecé. Un violon s'étant avisé, pour faire parade de virtuosité, d'exécuter certain passage de sa partie avec « force variations et roulemens », s'attira une bastonnade de Lully accompagnée de l'algarade suivante : « Eh! morbleu! coquin, ôte-toi d'ici; va-t'en avec ta broderie faire danser les servantes de cabaret... et ne viens pas, par tes contretemps, défigurer les meilleurs accords de ma symphonie[3]. »

Intransigeant sur la précision et la simplicité de l'exécution, Baptiste fut un solide éducateur de nos violonistes. Son influence se prolongea bien après sa mort. Il apprit à nos instrumentistes à jouer « sur-le-champ tout ce qu'on leur présente, avec autant de justesse et de propreté que s'ils l'avaient estudié pendant plusieurs journées[4] ». — « Justesse et propreté », voilà en effet les qualités que Lully légua à l'école française de violon.

Pour rencontrer dans notre littérature de violon des œuvres de *solo*, il faudra attendre le dix-huitième siècle. En revanche, les *Pièces en trio* commencent à paraître en 1692, sous la plume de Marin Marais[5]; puis ce sont celles de François Couperin (vers 1692) et de Jean-Ferry Rebel (1695), que nous aurons à étudier et qui, pour la première fois, sont intitulées *Sonates*, ainsi que celles de Sébastien de Brossard, composées la même année, mais déjà un certain nombre de pièces du recueil de Rebel ne comportent que deux parties, le violon et la basse. En 1697, Montéclair donne sa *Sérénade ou Concert*, pour les violons, flûtes et hautbois, et Pierre Gillier un *Livre d'Airs et de Simphonies meslez de quelques fragmens d'opéra*[6], précédant de deux ans l'apparition du *Recueil de trios nouveaux* pour le violon, le hautbois et la flûte de Toinon[7]. Si donc, dans les dernières années du grand siècle, notre terminologie musicale enregistre l'expression de *Sonates* de violon, ce titre ne s'applique généralement pas encore à des œuvres écrites pour violon seul et basse continue.

1. Lecerf, *Comparaison...*, t. III, p. 106.
2. *Ibid.*, III, pp. 208, 209.
3. Bauderon de Sénecé, *Lettre de Clément Marot à M. de S*** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste Lully aux Champs Élysées*, 1688, p. 12.
4. Perrault, *Hommes illustres*, t. I, p. 86.
5. L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750* (*Année musicale*, 1911, pp. 12, 13).
6. *Livre d'Airs | Et de Simphonies | meslez de quelques | fragmens d'opéra | de la composition de | P. Gillier, Ordinaire de la Musique | de la Chambre de S. A. R. | Monsieur Duc d'Orléans frère | unique du Roy.*

Gravé par H. Bouneuil. Se vend à Paris, chez l'Auteur, rue de Berry, au Marais, proche Le petit Marché.

Foucault, Marchand, rue Saint-Honoré, près le Cimetière Saint-Innocent. Avec Privilège.

Le Privilège est du 12 mai 1692. L'ouvrage fut achevé d'imprimer fin février 1697.

7. Voir plus haut pour le recueil de Toinon.

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

CHAPITRE PREMIER

Les éléments de nos premières Sonates.

SOMMAIRE

Définition des *Sonates*. — Airs de danse. — Morceaux à titres agogiques. — Préludes. — Fugues.

Ainsi que nous venons de le voir, le mot *Sonate* n'apparaît dans notre littérature du violon que vers 1692; il s'applique à ce qu'on appelait la *Sonata da camera*, c'est-à-dire à une série d'airs de danse écrits dans le même ton, et plus ou moins stylisés, airs de danse auxquels venaient s'adjoindre des pièces dépourvues de qualification chorégraphique, et intitulées *Adagio, Largo, Presto, Aria*; il s'applique aussi à la *Sonata da chiesa*, dont la composition fait appel non seulement aux pièces libres qui viennent d'être mentionnées, mais encore à la *Fugue*. Au demeurant, nul ne peut mieux nous renseigner sur l'idée qu'on se faisait des sonates en France, à la fin du dix-septième siècle, que Sébastien de Brossard, dont le *Dictionnaire de Musique* contient un long article au mot *Suonata*[1]. Après avoir exposé que ce mot « vient de *Suono* ou *Suonare*, parce que c'est uniquement par le son des Instrumens qu'on exécute ces sortes de pièces, qui sont à l'égard de toutes sortes d'Instrumens ce que la *Cantate* est à l'égard des Voix », Brossard donne deux définitions de la *Sonate*, l'une générale, qui ne vise que sa disposition d'ensemble et son caractère esthétique, l'autre qui établit une distinction entre la *Sonata da Chiesa* et la *Sonata da Camera*.

Voici d'abord la définition générale : « C'est-à-dire que les *Sonates* sont proprement de grandes pièces, *Fantaisies* ou *Préludes*, etc., variées de toutes sortes de mouvemens et d'expressions, d'accords recherchez ou extraordinaires, de Fugues simples ou doubles, etc., tout cela purement selon la fantaisie du Compositeur, qui, sans être assujetti qu'aux règles générales du Contrepoint, ny à aucun nombre fixe ou espèce particulière de mesure, donne l'essor au feu de son génie, change de mesure et de Mode quand il le juge à propos. On en trouve à 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 Parties, mais ordinairement, elles sont à *Violon seul* ou à *deux Violons* différens, avec une *Basse-continue* pour le Clavessin, et souvent une *Basse plus figurée* pour la *Violle de gambe*, le *Fagot*, etc. Il y en a, pour ainsi dire, d'une

1. Cet article a été reproduit intégralement dans le *Dictionnaire de Trévoux* au mot *Sonate*.

infinité de manières, mais les Italiens les réduisent ordinairement sous deux genres[1]. »

Cet aperçu d'ensemble de la *Sonate* montre que Brossard la tient pour une sorte de *Fantaisie,* de composition libre, entendez par là un ouvrage qui n'a pas sa fin en dehors de lui, et qui constitue ce qu'on a appelé de la musique pure. Aussi bien, les deux genres qu'il annonce, et dont il attribue la paternité aux Italiens, ne diffèrent-ils essentiellement que par leur destination; l'un appartient à la musique profane; l'autre se réserve pour l'église; mais tous deux se suffisent à eux-mêmes et, à l'époque que nous étudions, ne s'accompagnent d'aucune autre manifestation; tous deux sont purement et simplement musicaux. La sonate de chambre ne sert point à faire danser, et la sonate d'église ne se lie pas davantage à des actes rituels.

Cela posé, examinons les définitions des deux genres de *Sonates.* Les sonates d'église « commencent ordinairement par un mouvement *grave et majestueux,* proportionné à la dignité et sainteté du lieu; ensuite duquel on prend quelque Fugue gaye et animée ». Brossard spécifie que le terme de *Sonate* convient « proprement » à cette espèce de composition.

Quant aux sonates de chambre, elles « sont proprement des suites de plusieurs petites pièces propres à faire danser, et composées sur le même Mode ou Ton. Ces sortes de Sonates se commencent ordinairement par un *Prélude,* ou *petite Sonate,* qui sert comme de préparation à toutes les autres. Après, viennent l'*Allemande,* la *Pavane,* la *Courante,* et autres danses ou Airs sérieux, ensuite viennent les *Gigues,* les *Passacailles,* les *Gavottes,* les *Menuets,* les *Chaconnes,* et autres Airs gays, et tout cela, composé sur le même Ton ou Mode, et joué de suite, compose une Sonate *da Camera*[2] ».

On remarquera que Brossard considère le *Prélude* comme une « préparation » à toutes les pièces qui le suivent; retenons cette observation qui nous sera utile par la suite; en outre, malgré l'expression de « pièces à faire danser », l'auteur du *Dictionnaire* ne tient pas les pièces à titres chorégraphiques pour des airs de danse, pratiquement parlant. Sans doute, *Allemandes, Courantes, Sarabandes,* etc., sont originairement des morceaux destinés à accompagner et à déterminer les pas des danseurs; mais, lorsque ces pièces entrent dans une *Sonate de chambre,* elles sont en quelque sorte désaffectées, dépouillées de leur ancienne fonction chorégraphique; on les écoute sans les danser, et elles deviennent des *Airs sérieux* ou des *Airs gais.*

Brossard ajoute quelques lignes dans lesquelles il essaye de préciser en quoi consiste la différence des deux genres, tentative méritoire assurément, et bien digne d'un théoricien, mais d'une utilité pratique contestable, puisque, ainsi que nous le verrons, l'évolution de la sonate de violon consista justement à effacer les dissemblances élevées *ex cathedra* entre la sonate d'église et la sonate de chambre.

« La Sonate, écrit donc Brossard, contient ordinairement une suitte de 4, 5, ou 6 mouvemens, le plus souvent sur un même Ton, quoiqu'on en trouve quelques-unes qui changent de Ton à un ou deux des mouvemens de la pièce, mais on reprend le premier Ton, et on compose du moins un mouvement dessus avant de finir. La Sonate *da Chiesa* se distingue de celle qu'on nomme *da Camera,* ou

1. Brossard, *Dictionnaire de Musique,* p. 139. 2. *Ibid.,* pp. 139, 140.

Balletti, en ce que les mouvements de celle *da Chiesa,* sont des *Adagio,* des *Largo,* etc., mêlez de *Fugues* qui en font les *Allegro,* au lieu que les mouvemens de celle *da Camera* sont composez, après les *Adagio,* d'airs d'un mouvement réglé comme une *Allemande,* une *Courante,* une *Sarabande* et une *Gigue,* ou bien après un *Prélude,* une *Allemande,* un *Adagio,* une *Gavotte,* une *Bourrée* ou un *Menuet.* Voyez, pour modèle, les ouvrages de Corelli[1]. »

Brossard définit ici, en très bons termes, l'aspect que vont offrir nos sonates de violon ; il nous indique que la sonate de chambre contient, comme la sonate d'église, des pièces intitulées *Adagio* ou *Largo,* lesquelles viennent se mêler aux airs de danse proprement dits. Si en Italie et en Allemagne (surtout dans ce dernier pays) la sonate d'église garda longtemps un caractère qui la rattachait aux œuvres de la polyphonie vocale et au style *a capella,* « les Français, plus soucieux de l'agrément, composaient des sonates *da camera,* dont les rythmes légers et les mélodies mélancoliques convenaient mieux à la délicatesse un peu mièvre de leur goût[2] ». Chaque pays imprima ainsi aux sonates qui virent le jour sur son sol un caractère particulier, et inclina, selon ses préférences intimes, soit vers la sonate d'église, soit vers la sonate de chambre. Mais les deux genres ne sont point séparés par une muraille de la Chine ; de l'un à l'autre, des échanges multiples se réalisent, et on voit Corelli, par exemple, introduire des *Gigues* dans ses sonates da chiesa[3]. Quant aux pièces munies de désignations esthétiques ou agogiques, comme les *Adagios* et les *Largos,* Brossard indique nettement qu'elles entrent indifféremment dans les deux espèces de sonates. De même, nous verrons des *Fugues* participer à la constitution de nos sonates de chambre.

Étudions donc les divers éléments de ces compositions, *Airs de danse, Pièces à désignation agogique* et *Fugues.* Les uns et les autres figurent dans ces collections de morceaux disposées par suites de tons, dont il a été question dans l'*Introduction,* et les premiers d'entre eux alimentent les anciens recueils de luth, comme ils alimenteront plus tard les recueils de pièces de clavecin.

I. **Airs de danse.** — Le matériel d'airs de danse qu'exploiteront la *Suite* et la *Sonate* de violon comprend l'*Allemande,* la *Courante,* la *Sarabande,* la *Gigue,* la *Gavotte,* le *Menuet,* le *Rigaudon,* le *Tambourin,* la *Chaconne* et la *Passacaille.* Nous ne comprenons pas parmi ces airs de danse la *Pavane* et la *Gaillarde,* qui, ainsi que nous l'avons vu, n'étaient plus en usage dans les *Suites* à la fin du dix-septième siècle, mais dont l'association donna vraisemblablement naissance à l'*Ouverture à la française* en deux mouvements.

Allemande. — Déjà, du temps où Thoinot Arbeau écrivait son *Orchésographie,* l'*Allemande* était tenue pour une danse morte, entrée définitivement dans le passé[4], et Mersenne déclare qu'on ne l'utilise plus. Cette danse cessa de bonne heure, en effet, d'être pratiquée dans les bals, pour se transformer en thème sur lequel broda l'imagination des musiciens. C'est dans l'*Allemande* que ceux-ci déploieront toute leur science ; c'est sur elle que s'appuiera de préférence leur effort de construction et de développement. Telle *Allemande* du luthiste Du Faux[5]

1. Brossard, *loco cit.*, p. 140.
2. J. Loisel, *Les Origines de la Sonate* (*Courrier musical,* 1er octobre 1907, p. 522).
3. Tel est le cas pour la sonate V de l'Op. V.
4. Thoinot Arbeau, *Orchésographie,* réédition Fonta, 1888, p. 67.
5. On sait peu de chose sur ce luthiste. Le *Tombeau* de Du Faux, par Dupré, figure dans le ms. Milleran, à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Voir M. Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, p. 59.

montre une tendance à la virtuosité dont ne s'accommode point un simple air de danse. Originairement, l'*Allemande* apparaît lente et grave, à 4 temps, mais dès l'instant où, éloignée de son attribution primitive, elle entre dans la musique instrumentale, son mouvement s'accélère, et peu à peu elle se transforme en *Allegro*. Voici de quelle façon Brossard la décrit : « Symphonie grave, ordinairement à 2 temps, souvent à 4 ; elle a 2 Reprises qu'on joue souvent 2 fois[1]. » D'Alembert la passe sous silence dans ses *Eléments de Musique*. Très souvent, l'*Allemande* des recueils de luth présente, au cours de ses deux parties, le mouvement tonal : tonique — dominante — tonique.

Courante. — Cette danse jouissait d'une vogue extrême au dix-septième siècle, et, selon J. Écorcheville, elle atteignit sa maturité en France durant le règne de Louis XIII[2]. Débutant par une anacrouse, et se coulant dans le rythme iambique, caractérisée par la fréquence des notes pointées, elle admet pour la terminaison de ses deux reprises, une conclusion rythmique qui peut différer du 3/2, du 6/4, ou du 3/4. Brossard la définit comme il suit : « Espèce de Dance dont l'Air se notte ordinairement en Triple de Blanches, avec 2 Reprises qu'on recommence chacune deux fois[3]. »

Pour d'Alembert, la *Courante* est une *Sarabande* fort lente. La *Corrente* italienne marquait plus de rapidité et de vivacité. Construite sur le type A, B (deux épisodes) comme l'*Allemande*, la *Courante* obéit presque constamment à l'oscillation tonique-dominante-tonique, oscillation qui tend à se confirmer au fur et à mesure qu'on avance dans le dix-septième siècle, et qui deviendra une règle stricte au siècle suivant.

Sarabande. — Susceptible d'être considérée comme une variété de la *Courante*, la *Sarabande*, au dire de Czerwinski, serait venue d'Espagne et se serait introduite en France en 1588[4]. Lacombe, dans son *Dictionnaire*, prétend que nous la devons aux Sarrasins : « Sa mesure, dit-il, est à 3 temps graves ; c'est une espèce de menuet lent[5]. » Brossard signale aussi cette analogie : « La *Sarabande* n'étant, à bien prendre, qu'un *Menuet* dont le mouvement est grave, sérieux[6]. » Écrite dans la mesure 3/4, cette danse prêtait, dès le temps de Dumanoir, à des confusions avec le *Menuet*, et Dumanoir s'indignait violemment de l'ignorance des maîtres de danse qui « appliquent des pas de menuet sur un air de sarabande ou de jaconne, sous prétexte que leur signe est dénoté sur une même marque, au lieu que les notes d'un menuet doivent être autrement coupées que celles d'une sarabande[7] ».

La *Sarabande* se termine par une « chute abandonnée » ou par un « brusque arrêt[8] ». La transformation purement musicale que nous avons signalée dans l'*Allemande* s'observe de même dans la *Sarabande*. Anciennement danse lente,

1. Brossard, *loco cit.*, p. 9. D'autre part, Mattheson, en 1739, lui trouve une harmonie sérieuse et bien travaillée. L'*Allemande* doit exprimer un sentiment de satisfaction tranquille et ordonnée (*Der Volkommene Kapellmeister*, p. 232, § 128).

2. J. Écorcheville, *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français*, pp. 59, 60. Mersenne, *Harmonie universelle*, p. 165.

3. Brossard, *loco cit.*, p. 277. Les Français appelaient *Triple de blanches*, ou *Triple mineur*, la mesure 3/2. Thoinot Arbeau indique que, dansée d'abord *par haut*, elle devint une danse glissée à terre et coulante.

4. Dans sa traduction de l'*Orchésographie*, p. 136.

5. Lacombe, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, p. 617.

6. Brossard, *loco cit.*, p. 312.

7. *Mariage de la Musique avec la Dance*, édition Gallay, p. 29.

8. J. Écorcheville, *loco cit.*, p. 67.

majestueuse, petit à petit, elle se transforme en un morceau de sentiment. François Pinel lui conserve son rythme caractéristique qui la rattache encore à son origine chorégraphique, mais, avec Du Faux, la *Sarabande* n'est plus dansante; elle devient une pièce méditative qui se complaît à la rêverie.

Gigue. — Rien de plus incertain que l'origine de cette danse, mais l'Angleterre eut certainement une part prépondérante à son développement et à son expansion. « Dans une mesure toujours nettement binaire, elle incorpora de mille façons les subdivisions ternaires[1]. » Brossard ne manque point de souligner les superpositions rythmiques et le caractère protéiforme de la *Gigue :* « *Giga* est un air ordinairement pour les Instrumens, et presque toujours en triples, qui est plein de Notes pointées et sincopées, qui en rendent le chant gay et, pour ainsi dire, *sautillant.* Les Italiens marquent le plus souvent le mouvement de la *Gigue* de 6/8 ou 12/8 pour les violons, et quelquefois d'un C ou de mesure de 4 Temps pour la Basse. On joue alors la Basse comme si elle étoit pointée[2]. » Et de nous renvoyer aux *Artificii Musicali* de Vitali, où l'on trouvera « un Air à 3 Instrumens dont le premier violon joue 12/8, le second la mesure de 4 temps, et la Basse 3/4 ».

En France, la *Gigue* a subi de profondes modifications; d'abord, elle affiche son rythme populaire, rythme un peu lourd, et appuyé; mais l'école de luth, en raison de ses tendances aristocratiques, ne va pas tarder à la raffiner. Nos artistes parisiens des environs de 1650, et en particulier les Gaultier[3], sont trop avertis et trop subtils pour ne pas lui donner des lettres de noblesse; ils ne retiendront de son allure que le déboitement comique et la rupture imprévue du rythme.

Dans la première moitié du dix-huitième siècle, la *Gigue* n'est « qu'une *Loure* très vive, et dont le mouvement est fort accéléré[4] ».

Gavotte. — Apparentée avec l'ancien *Branle*[5], la *Gavotte* proviendrait, selon une tradition en honneur au dix-huitième siècle, du pays de Gap, dont les habitants se nomment *Gavots.* Le chorégraphe Rameau n'écrit-il pas que la *Gavotte* « vient originairement du Lyonnais et du Dauphiné[6] »? Écorcheville constate que longtemps elle porta « les caractères du *Branle*[7] ». Pour Brossard, elle consiste en une danse, « dont l'Air a deux reprises, la première de quatre et la seconde ordinairement de huit mesures à deux temps, quelquefois gays, quelquefois graves. Chaque reprise se joue deux fois. La première commence en levant par une blanche ou deux noires ou Nottes équivalentes, et finit en battant et tombant sur la Dominante ou la Médiante du Mode, et jamais sur la Finalle, à moins qu'elle ne soit en Rondeau. La 2e reprise commence aussi en levant, et finit en battant et tombant sur la Finalle dû Mode[8]. »

Il s'agit donc ici d'une danse grave à 2 temps, mais de mouvement et de caractère variables, qui va de la vivacité et de la gaieté à la tendresse : « la mélodie commençait toujours sur le 2e temps, coupée en 2 reprises de 4, 8 où

1. J. Écorcheville, *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français,* p. 68.
2. Brossard, *loco cit.,* p. 42.
3. Il s'agit ici des deux luthistes qui portaient respectivement les prénoms d'Ennemond (le vieux Gaultier) et de Denis (le jeune Gaultier).
4. D'Alembert, *loco cit.,* p. 170. D'après le même auteur, la *Loure* est un air de mouvement grave et qui se coule dans la mesure 6/4.
5. J. Ecorcheville, *loco cit.,* pp. 55, 56. Arbeau la qualifie d'essentiellement française et la fait dériver des *Bransles coupés.*
6. Rameau, *Le Maître à danser* (1725), p. 131.
7. J. Ecorcheville, *loco cit.,* p. 56.
8. Brossard, *loco cit.,* p. 41.

plusieurs fois 4 mesures, elle se laissait diviser par des repos en membres de 4 mesures; au début du dix-huitième siècle, elle n'était pas suivie de la *Musette*, qui l'accompagnera ordinairement plus tard[1] ».

A propos de la *Gavotte*, le *Dictionnaire* de Brossard renferme un passage important pour l'histoire de la musique instrumentale, puisque ce passage nous montre de quelle façon s'opère l'éloignement progressif des airs de danse de leur destination primitive. Brossard définit, en effet, dans les termes ci-après, l'expression *Tempo di Gavotta* : « C'est lorsqu'on suit le mouvement de la Gavotte seulement, sans s'assujettir à suivre le nombre des mesures, ny les Reprises ordinaires de la Gavotte. » Il ajoute : « On trouve souvent des morceaux de cette nature dans les *Sonates*[2]. » Nous aurons à constater, effectivement, que nos sonates contiennent, sous des titres d'*Allegro*, de *Presto*, de *Largo*, des airs de danse stylisés, dépouillés de leur affectation première, et réduits à un rythme caractéristique.

Menuet. — Vraisemblablement originaire du Poitou, le *Menuet* n'est, peut-être, qu'un petit *Branle à mener* de ce pays[3]. « Dance fort gaye, déclare Brossard, qui nous vient originairement du Poitou. On devrait, à l'imitation des Italiens, se servir du signe 3/8 ou 6/8 pour en marquer le mouvement, qui est toujours *fort gay* et *fort vite ;* mais l'usage de le marquer par un simple 3 ou *Triple de Noires* a prévalu. L'Air de cette Dance a ordinairement deux reprises qui se jouent chacune deux fois. La première a 4 ou tout au plus 8 mesures dont la dernière doit tomber sur la Dominante, ou du moins sur la Médiante du Mode, et jamais sur la Finalle, à moins qu'il ne soit en Rondeau[4]. La seconde reprise est ordinairement de 8 mesures dont la dernière doit tomber sur la Finalle du Mode, et est une Blanche pointée ou une mesure entière[5]. »

On voit apparaître le *Menuet* dans les recueils de pièces, vers 1670[6]; il ne tarda pas à se multiplier, et en 1700, « devenu tout-puissant », il « avait atteint sa perfection dans la régularité[7] ». En revanche, certains l'estimaient encombrant et s'y ennuyaient fort, témoin ce passage de la *Correspondance* de la duchesse d'Orléans : « Le temps m'a tellement duré à voir danser les menuets que je suis allée me coucher; je me disais, à part moi, que c'était sans doute à la prière des dévotes qu'on n'avait dansé que des menuets, parce que cela fit penser à l'éternité. »

D'Alembert assigne au *Menuet* 3 temps et un mouvement modéré; chaque reprise commence en frappant, avec des repos bien nettement marqués de 4 en 4 mesures[8].

Rigaudon. — C'est un air à 2 temps, composé de 2 reprises, de mouvement vif, chaque reprise commençant sur la dernière note du deuxième temps[9].

Tambourin. — Brossard ne parle pas de cet air de danse; pour d'Alembert, il comprend 2 reprises d'une allure rapide, et se bat à 2 temps, chaque reprise commençant sur le second temps[10].

Chaconne et Passacaille. — Au dix-septième siècle, la *Chaconne*[11] s'introduisait

1. J. Loisel, *loco cit.*, p. 521.
2. Brossard, *loco cit.*
3. J. Écorcheville, *loco cit.*, p. 58.
4. Nous retrouvons ici les prescriptions déjà indiquées à propos de la *Gavotte*.
5. Brossard, *loco cit.*, p. 60.
6. Notamment dans les œuvres de guitare de Corbetta (1673) et surtout dans les pièces de viole de M. Marais.
7. J. Écorcheville, *loco cit.*, p. 59.
8. D'Alembert, *loco cit.*, p. 169.
9. *Ibid.*, p. 170.
10. *Ibid.*
11. On trouve des notes intéressantes sur la *Chaconne* dans l'*Encyclopédie méthodique* (*Musique*), sous la signature de Ginguené : « L'étymologie du mot *chaconne*, écrit-il, est assez difficile à débrouiller. On appelait ancienne-

à la fin des suites de pièces. C'était une danse de théâtre, consistant essentiellement en un défilé de groupes, dont chacun exécutait la même figure. Ainsi s'explique que la musique de cette danse répète toujours le même motif, varié un certain nombre de fois, chaque variation correspondant à l'entrée en scène d'un des groupes de danseurs. Alors, dans les anciennes chaconnes demeurées très près de la danse, les variations successives du thème, proposé d'abord sous une forme simple, comportent toutes le même nombre de mesures, parce qu'il importe que les danseurs dessinent des figures de durée identique. Plus tard, le principe de la variation progressive l'emporte sur le maintien de la durée des variations. Si nous nous en référons à Brossard, nous trouvons dans sa définition la confirmation de cette série de variations échelonnées : « C'est un chant composé sur une Basse obligée de 4 mesures, pour l'ordinaire en *Triple de Noires,* et qui se répète autant de fois que la *Chaconne* a de *couplets,* c'est-à-dire de chants différents, composez sur les Nottes de cette Basse. On passe souvent, dans ces sortes de pièces, du *Mode majeur* au *Mode mineur,* et on tolère bien des choses, à cause de cette contrainte, qui ne seraient pas régulièrement permises dans une composition plus libre[1]. »

Quant à la *Passacaille.* elle ne diffère de la *Chaconne* qu'en ce que le mouvement en est plus lent et le caractère plus tendre; « c'est pour cela que les *Passacailles* sont presque toujours travaillées sur des Modes mineurs, c'est-à-dire dont la Médiante n'est éloignée de la Finalle que d'une tierce mineure[2] ».

D'Alembert remarque « qu'on varie le plus qu'il est possible » les couplets de la *Chaconne,* et qu'on ne s'astreint plus guère, de son temps, à l'usage ancien de la basse contrainte, revenant périodiquement toutes les 4 mesures[3].

Nous ne quitterons pas le chapitre des airs de danse sans dire quelques mots du *Rondeau,* dispositif consistant à répéter un refrain, dans l'espèce, un thème de *Menuet* ou de *Gavotte,* en séparant ses énonciations successives de phrases modulantes. C'était là une forme toute française, et dont on peut chercher l'origine dans le refrain et les couplets de nos vieilles chansons. Toujours est-il que le *Rondeau* s'adapte, dès 1670, à différentes danses, et que les musiciens le cultivent à l'envi[4].

Voilà pour les éléments d'origine chorégraphique, qui vont entrer dans la composition des sonates de violon, comme ils ont passé des recueils de luth aux pièces de clavecin[5]. Sur les mouvements de ces airs de danse, dont les opéras de Lully

ment *ciecona* en Italie un trait de basse fondamentale, sur lequel on s'exerçoit à composer et dont peut-être quelqu' aveugle (*Cieco*) étoit l'inventeur. Dans le dixième volume des ouvrages de Tarquinio Merula, imprimé à Venise en 1635, on trouve un duo intitulé *Duo Sopra la ciecona.*

« De *ciecona,* on aura fait par corruption *ciacona,* et pour ne pas répéter toujours le même trait, on en aura substitué à celui-ci, qui était le trait original, d'autres d'un chant à peu près aussi simple, d'abord de quatre, et ensuite de huit mesures. Et c'est sur l'un de ces traits, qui avoient retenu le nom de *ciacona,* ou peut-être sur la *ciacona* elle-même, qu'on aura fait un air de danse noble, que nous aurons ensuite emprunté des Italiens sous le nom de *chaconne.* » (T. I, pp. 222 et suiv.)

1. Brossard, *loco cit.,* pp. 19, 20.

2. *Ibid.,* p. 89.

3. D'Alembert, *loco cit.,* p. 169. Ginguené (*loco cit.,* pp. 222, 223) observe que Rousseau s'est trompé « en disant qu'on avait fait autrefois des *chaconnes* à deux temps, à moins que par cet *autrefois* il n'entende pas le premier âge de la *chaconne* ».

4. Non seulement les opéras de Lully foisonnent de pièces en rondeau, mais encore Marais introduit des *Rondeaux* dans ses *Pièces* de 1686, et Muffat fait du *Rondeau* une pièce terminale des suites (*Florilegium* de 1695).

5. C'est ainsi que les deux livres de *Pièces de clavecin* de Jacques Champion de Chambonnières, dont le premier, dédié à la duchesse d'Enghien, porte la date de 1670, sont constitués à l'aide d'airs de danse groupés en ensem-

contenaient un grand nombre de représentants[1], nous sommes renseignés de la façon la plus précise par Georges Muffat, et les indications qu'il nous a transmises, dans son *Florilegium* de 1695, dédié au prince Jean-Philippe de Lamberg, évêque de Passau[2], s'appliquent sans restrictions ni réserves à l'exécution des pièces de musique purement instrumentale. Muffat explique que la mesure ₵ va moitié plus vite que la mesure C.

« Cela supposé, la Mesure 2 doit être fort lente aux Ouvertures, Préludes et Symphonies ; un peu plus gaie aux Balets et, au reste, à mon avis, presque toujours plus modérée que celle-ci ₵ qui, par les Gavottes se doit moins presser que par les Bourrées. Cependant, lorsque cette mesure 2 se donne fort lentement, les notes sont à peu près de la même valeur que chez les Italiens sous cette mesure C à 4 temps, donnée avec vitesse sous le mot *presto*.

« Toute la différence consiste en ce que, sous la dernière, plusieurs croches continuées de suite ♪♪♪♪, etc. ne se peuvent pas pointer alternativement : ♪. ♬ ♪. ♬, et par élégance dans l'exécution, comme dans l'autre, mais se doivent exprimer rigoureusement, l'une égale à l'autre. 3/2 exige un mouvement fort lent. Cette autre 3/4 le veut moins lent, mais pourtant un peu grave aux *Sarabandes* et aux *Airs;* puis, plus gay aux *Rondeaux,* mais enfin, le plus gayement que, sans précipitation, faire se pourra aux *Courantes, Menuets* et plusieurs autres pièces, comme aussi aux *Fugues* des *Ouvertures.* Finalement, pour les *Gigues* et *Canaries,* de quelque manière qu'on en marque la mesure, il faut les jouer extrêmement vite[3]. »

Plusieurs points importants sont à retenir de ces déclarations. D'abord, la défense de pointer les croches consécutives dans la mesure C et le sentiment *d'élégance* qui s'exprime par la pratique du pointement des croches, sentiment dont nos clavecinistes font souvent état[4]; enfin, la qualification de pièces *vives* affectée aux *Courantes,* aux *Menuets* et à certaines *Fugues,* et de pièces *très-vives* donnée aux *Gigues* et aux *Canaries*[5]. Dès la première moitié du dix-huitième siècle, le *Menuet,* ainsi qu'en témoigne la définition de d'Alembert, avait vu son mouvement se ralentir et devenir modéré. Il était plus vif au dix-septième siècle qu'au dix-huitième.

Au reste, les mouvements types des divers airs de danse sont susceptibles de recevoir d'importantes modifications, qui vont même jusqu'à en altérer le caractère primitif. — Ces mouvements sont si loin d'être stéréotypés que nous voyons dans

bles qui relèvent manifestement de la Suite de luth; il en est de même pour les *Suites de Pièces de clavecin* de Louis Couperin (L. de la Laurencie, *La Musique française de Lully à Gluck, Encyclopédie de la Musique*, pp. 1491 et suiv.). En Allemagne, Froberger observe une ordonnance identique.

1. Lully emploie des danses classiques et des danses nouvelles qu'il introduisit vers 1663. La *Chaconne* et la *Passacaille* sont très fréquentes (3 temps) (*Acis et Galathée,* II, 5, *Cadmus* I, 3, *Phaéton,* II, 5, *Psyché,* V, à la fin, *Roland,* III, 6, — *Armide,* V, 2, — *Persée,* V, à la fin). On trouve des *Sarabandes* dans *Armide, Isis* et le *Triomphe de l'Amour ;* les *Gavottes* et *Menuets* sont extrêmement fréquents; Lully les mesure ₵ ou 2/4 et 3/4. Quant aux *vitesses,* telles que les *Gigues,* les *Canaries* et les *Passepieds,* on en rencontre dans *Armide,* IV, 2, — *Isis,* V, à la fin, *Idylle sur la Paix,* à la fin, *Persée,* IV, — *Roland,* Prologue. Les *Rondeaux* pullulent, et on trouve la *Bourrée* dans *Bellérophon* et dans *Phaéton.*

2. *Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematriæ Florilegium primum,* 1695 (*Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich,* 1894, t. I).

3. Muffat, *Florilegium primum,* Préface au lecteur ou amateur de musique, p. 20. Voir *Monatshefte,* 1891 : *Auf Lullianisch französiche Art Tänze aufzuführen,* pp. 37, 48, 54, 60.

4. Notamment le grand Couperin.

5. Les *Canaries* sont des sortes de *Gigues* qui se marquent 3/8.

l'op. I de G.-B. Bassani[1] 12 *Suites* dans lesquelles la *Sarabande* porte constamment la mention *Presto;* les *Sarabandes* 2 et 3 reçoivent même l'épithète de *Prestissimo.* En revanche, 2 *Courantes*, les nos 6 et 9, sont notées *Largo*, ainsi que les *Gigues* nos 4 et 6. — Les épithètes d'*Adagio* et *Largo*, synonymes, ainsi que nous l'allons voir, de *Lentement* et de *Commodément*, indiquent une exécution aisée, avec un certain ralentissement du mouvement; c'est dans ce sens que Henry Purcell écrit en 1683 un *Presto Largo*[2].

A côté des airs de danse, dont nous venons de nous occuper, les sonates accueillent d'autres morceaux baptisés de noms agogiques ou esthétiques, des *Préludes* et des *Fugues*.

II. **Morceaux à titres agogiques.** — Les premiers, intitulés *Adagio, Largo, Allegro, Presto,* sont, ainsi que l'indiquent leurs titres, des mouvements lents ou animés. Il résulte d'un texte de Brossard que l'origine des *Adagio* et *Largo* remonte vraisemblablement à la musique vocale, ce qui explique que ces mouvements se rencontrent surtout dans les sonates d'église, au sein desquelles la tradition vocale s'est maintenue plus longtemps. Voici, en effet, de quelle façon Brossard s'exprime à l'égard du terme *Largo* : « *Largo* veut dire *Fort Lentement,* comme *en élargissant* la mesure, et marquant de *grands temps* souvent inégaux, etc. Ce qui arrive surtout dans le *Recitativo* des Italiens, dans lequel souvent on ne fait pas les temps bien égaux, parce que c'est une espèce de *Déclamation,* où l'Acteur doit suivre plutôt le mouvement de la passion qui l'agite ou qu'il veut exprimer que celuy d'une mesure égalle et réglée[3]. »

De même, *Adagio* signifie *Commodément, à son aise, sans se presser,* « par conséquent, presque toujours *lentement,* et traînant un peu la Mesure[4] ».

Ainsi, Brossard rattache le *Largo* à la pratique du récitatif, de la déclamation chantée; il spécifie que l'*Adagio* doit bénéficier d'une exécution aisée qui, sans doute, s'inspire également du style vocal[5]. Ces remarques devront être rapprochées de l'admission au sein des suites de pièces instrumentales, d'éléments empruntés à l'opéra, tels que l'*Aria* ou *Air.* Mais nombre de morceaux intitulés *Adagio* ou *Largo* proviennent d'airs de danse idéalisés, ralentis et souvent très profondément déformés. Nous voyons la *Sicilienne* se muer en *Adagio* chez Bach, et Hændel donner le nom de *Largo* à des *Courantes,* dans lesquelles le rythme de l'ancienne danse persiste seul[6].

De même, *Allegro* et *Presto* marquent fréquemment une stylisation de danses vives, et nous en rencontrerons des exemples chez nos violonistes. Chez Hændel,

1. *Balletti, Correnti, Gighe e Sarabande a violino e violone overo Spinetto con il secondo violino a beneplacito, del signore Giovanni Battista Bassani, opera prima, nuovamente ristampata in Bologna* MDCLXXXIV (1re édition 1677, Monti à Bologne).

2. Henry Purcell. — *Sonnata's of III Parts,* Londres, 1683. Dans la Préface, To the Reader, Purcell écrit : « *Presto Largo Poco Largo...,* by it self a middle movement. » On trouvera aussi d'intéressants détails sur le mouvement des divers airs de danse au dix-septième siècle, dans l'ouvrage de Mace : *Musick's Monument* (Londres, 1676), pp. 128, 129.

3. Brossard, *loco cit.,* art. *Largo,* p. 51.

4. *Ibid.,* art. *Adagio,* p. 8.

5. On trouvera une confirmation de cette manière de voir dans le passage suivant du *Mercure :* « J'ai vu des Musiciens si amoureux des vitesses et de ces basses figurées, qu'ils ne pouvoient souffrir les *Adagio, c'est-à-dire les endroits de récitatifs lents,* et passoient ces morceaux comme ennuyeux... » (*Mercure,* novembre 1713, *Dissertation sur la Musique italienne et française* par M. de L. T., p. 20.)

6. Voir, par exemple, chez J.-S. Bach, la Sonate no 4 pour violon et clavecin, et la Sonate de flûte no 2; chez Hændel, les Sonates de violon en *sol mineur* no 2, et en *fa majeur,* no 3.

Allemandes et *Gigues* se déguisent en *Allegros;* ailleurs, ce sera le *Tambourin,* qui s'intitulera seulement *Allegro,* et la *Gigue,* qui recevra l'appellation de *Presto*[1].

III. **Préludes.** — D'autres origines peuvent être invoquées à l'égard de certaines pièces lentes, pour lesquelles il faut remonter aux anciennes suites de luth. Si nous ouvrons le fameux recueil du luthiste Denis Gaultier, intitulé *La Rhétorique des Dieux*[2], nous constatons la présence de pièces non mesurées et conçues dans un style purement harmonique, style auquel le luth se prête, du reste, excellemment, car il est un instrument harmonique, tandis que l'orgue et le clavecin, qui utilisent simultanément les deux mains, ont une tendance spécifique à s'engager dans le style polyphonique et à exploiter les artifices du contrepoint, puisque chaque main peut être chargée de la réalisation d'une partie différente. Ce sont des *Préludes.* L'absence de l'élément rythmique dans les *Préludes* de Gaultier ne laisse subsister que les attractions réciproques des notes, autrement dit, que des relations purement harmoniques, et nous nous trouvons vraiment là en présence d'ouvrages de musique pure. Or, les *Préludes* qui manifestent l'oscillation tonique-dominante-tonique[3], se glissent comme les airs de danse dans les suites de clavecin et dans celles destinées aux instruments à archet. Seulement, ils se mesurent, abandonnent leur caractère original de songerie harmonique, de buée sonore, pour tenir lieu, ainsi que le dit Brossard, de *préparation* à ce qui va suivre.

Un grand nombre d'*Adagios* et de *Largos* ne sont que des *Préludes.*

IV. **Fugues.** — Enfin, la *Fugue* joue un grand rôle dans l'architecture des sonates de violon, tant par ses procédés d'écriture que par sa forme proprement dite. Selon l'heureuse expression de M. Emmanuel, elle est un véritable arsenal de moyens musicaux.

La *Fugue* rassemble tous les caractères de l'écriture, caractères qui, dégagés peu à peu, à travers les quinzième et seizième siècles, en arrivent au dix-septième à être considérés comme nécessaires par l'universalité des musiciens. Là encore, de l'empirisme primitif, de l'évolution progressive, découlent des faits qu'on érige en lois, et qui prétendent se dresser comme des principes absolus.

La *Fugue* met en œuvre deux thèmes, l'un, le principal, nommé sujet, l'autre, le subordonné, appelé contre-sujet; mais, en réalité, on peut dire que la *Fugue* ne comporte qu'un seul thème, le contre-sujet, consistant surtout en une sorte de « repoussoir » du sujet. Basé sur l'imitation, sur la reproduction successive de dessins similaires placés sur des degrés différents de la gamme, le style de la *Fugue* exige l'énonciation du sujet et du contre-sujet dans un ordre tonal déterminé. L'*exposition* effectue la présentation du sujet par toutes les voix échelonnées, le plus souvent, du grave à l'aigu, sous forme d'*entrées;* le sujet apparaît

1. Aussi, Marpurg écrit-il, en 1762 : « Les sonates sont des pièces en trois ou quatre morceaux intitulés simplement *allegro, adagio, presto,* etc. bien que leur caractère puisse être réellement celui d'une *allemande,* d'une *courante* et d'une *gigue.* » (*Clavierstücke mit einem practischem Unterricht für Anfänger und Geübtere,* cité par M. J. Loisel, *loco cit.,* p. 524.)

2. Sur Denis Gaultier, voir M. Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France,* pp. 69 et suiv. La *Rhétorique des Dieux* se trouve à la Bibliothèque royale de Berlin. — Voir sur ce ms. Oscar Fleischer, *Denis Gaultier : Vierteljahresschrift für Musikwissenshaft,* t. II (1886), et M. Brenet, *loco cit.,* page 65.

3. Chez Denis Gaultier, 35 pièces sur 62 présentent le mouvement tonique-dominante-tonique ; les *Préludes* de Gaultier l'ancien donnent lieu à une remarque analogue, l'oscillation susvisée se rencontrant dans 7 pièces sur 14.

d'abord, dans le ton de la fugue; puis, une autre voix *répond,* en reprenant ce thème, mais, cette fois, à la dominante; présenté de la sorte, le sujet s'appelle la réponse; une autre apparition à la tonique est suivie d'une seconde réponse à la dominante, de manière que l'*exposition* apporte comme une affirmation solennelle et répétée des deux couleurs tonales essentielles. Toute la fugue, d'ailleurs, est fondée sur une façon d'équilibre tonal entre le sujet (Tonique) et la réponse (Dominante).

A ces deux notes fondamentales, caractéristiques de la tonalité, viennent s'adjoindre d'autres tons, qui sont d'abord le relatif mineur de la tonique, lequel entraîne nécessairement, comme réponse, le ton situé à sa quinte supérieure, c'est-à-dire le relatif mineur de la dominante, puis la sous-dominante, ou quinte inférieure de la tonique, qui, en réponse, reproduira le sujet à la tonique.

On voit donc que la Fugue enferme son évolution dans le cycle des tons voisins, et se dessine sous les traits d'une vaste formule de cadence, avec alternance des fonctions tonales de tonique et de dominante. D'où son caractère strictement unitonique. Elle s'enferme dans le schéma tonal suivant : T — D — RmT — RmD — S.D — RmS.D — T[1].

Le retour à la tonique s'effectue après une incursion dans les tons voisins, la tonique constituant une sorte d'axe harmonique autour duquel tourne tout le système[2].

Dans ce dispositif, quel est le rôle du contre-sujet? Il consiste essentiellement, grâce à un artifice de contrepoint, à mettre en valeur le sujet de la fugue. Écrit en contrepoint renversable, ce contre-sujet suit fidèlement la marche tonale de la fugue, dont l'art cherche à provoquer des réactions réciproques entre les deux associés; il y aura là un développement qui viendra rompre la monotonie des entrées successives.

Un autre moyen de variété se base sur l'introduction d'épisodes ou *Divertissements,* qui jalonnent les diverses étapes du sujet dans son ascension vers la dominante et dans son retour à la tonique; ces divertissements emploient des fragments des deux thèmes soumis à toutes les combinaisons fournies par le contrepoint : diminution, renversement, mouvement contraire, etc.[3].

De tout ceci, il résulte que la *Fugue* et les *Divertissements* esquissent la forme embryonnaire du futur développement de la sonate bithématique, dont ils contiennent en puissance le mécanisme.

Demandons-nous maintenant de quelle manière se disposent, dans les suites de pièces qui ont donné naissance aux sonates, les divers éléments dont nous venons de définir brièvement la nature. C'est encore la littérature du luth qui nous fournira sur ce point les indications les plus précieuses. Un fait général s'observe tout d'abord, lorsqu'on étudie les recueils de luth[4]; les pièces y sont groupées par tonalités, par *suites de tons.* Que conclure d'un pareil classement?

1. Dans cette formule RmT, RmD, RmSD désignent respectivement les relatifs mineurs de la tonique, de la dominante et de la sous-dominante.

2. Ajoutons que, dans les *Fugues complètes,* l'exposition est suivie d'une contre-exposition, où les entrées suivent l'ordre tonal inverse de celui de l'exposition, c'est-à-dire que la première voix fait d'abord entendre la *réponse,* après quoi, une autre partie propose le *sujet.*

3. J.-S. Bach a tiré un merveilleux parti de ces combinaisons dans la Fugue en *ré* du *Clavecin bien tempéré.*

4. Voir Tobias Nordling, *Zur Geschichte der Suite, Bulletin trimestriel de la Société internationale de musique,* janvier-mars 1906, p. 187.

Faut-il en déduire l'idée préconçue, chez les auteurs des recueils, de subordonner la *Suite* au principe de l'unité tonale? En aucune façon; le classement adopté a vraisemblablement une tout autre raison; il dérive de la nature de l'instrument auquel on destinait les morceaux des recueils, c'est-à-dire du luth lui-même. On sait que l'opération qui consistait à l'accorder était délicate, longue et difficile, de sorte que, pour faciliter l'exécution, on groupait les pièces de luth par tonalités.

Le principe de l'unité tonale de la Suite dérive donc d'un fait accidentel; il est une conséquence de la technique instrumentale, et ce n'est que plus tard, lorsque la Suite passa au clavecin et aux instruments à archet, que l'unité tonale, conservée traditionnellement, devint un principe formel, bien que les nouveaux instruments chargés de jouer les suites n'eussent plus à connaître des raisons spéciales au luth qui avaient déterminé le maintien d'une tonalité unique.

Que si nous examinons la constitution des Suites de pièces, nous constatons qu'au début du dix-septième siècle, le classement de ces pièces n'obéit à aucun ordre déterminé. Nulle part, pas plus en France qu'en Italie et en Allemagne, on ne perçoit de systématisation dans la manière dont le groupement des airs de danse est opéré. Sans doute, il convient de faire une différence entre les recueils manuscrits, dus, sans doute, à des amateurs, et les recueils imprimés, dans lesquels les intentions des auteurs sont plus fidèlement respectées, mais, en général, jusque vers 1630, il n'existe pas de règle pour le placement des pièces à l'intérieur des suites. Si, chez Besard, Dowland et Stade, l'ordre adopté situe au commencement des suites deux vieilles danses, la *Pavane* et la *Gaillarde,* que ces auteurs font suivre de l'*Allemande* et de la *Courante,* dans des cas fort nombreux l'*Allemande* manque. De même, si les recueils de Dowland et de Simpson laissent les *Courantes* précéder les *Voltes,* Francisque, dans son *Trésor d'Orphée,* admet une disposition inverse. De même, encore, la présence d'une *Intrada,* chez Mercker, Demantius, Eichhorn, Schultze, ne s'accompagne pas de l'affectation à cette pièce d'une place invariable.

Cependant, au début du dix-septième siècle, l'ordre le plus fréquemment suivi est le suivant : *Pavane, Gaillarde, Allemande;* en outre, les luthistes de l'école parisienne, dont Denis Gaultier, classent leurs pièces avec une certaine régularité : en tête, un *Prélude,* comme destiné à vérifier, à essayer l'accord de l'instrument; puis, l'*Allemande,* la *Courante,* et la *Sarabande,* de manière que le schéma de la Suite parisienne peut se représenter par :

Prél. — All. — Cour. — Sar.

Toutefois, c'est là une simple approximation, et ce schéma admet bien des variantes. Vers le milieu du dix-septième siècle, une tendance se dessine à multiplier certains airs de danse, les *Allemandes* et les *Courantes,* par exemple, qui se disposent alors en séries de 2, 3, 4, 5. De plus, une *Gigue* s'installe assez souvent à la fin des groupements de danses, mais sans que cette position demeure fixe, car les *Pièces de luth* de Perrine (1680) assignent à la *Gigue* la deuxième place. Un recueil de luth des environs de 1660 installe même la *Gigue* en tête de deux Suites. En définitive, il n'y a donc pas de plan préconçu pour la Suite, et si celle-ci, à la fin du dix-septième siècle, offre un cadre à peu près déterminé, ce cadre ne résulte pas de conceptions logiques, mais bien de la répétition et de la

confirmation de certains usages qui ont fini par s'imposer et par se transformer en principes morphologiques. Quoi qu'il en soit, pièces de clavecin et pièces de viole s'organisent à cette époque sur le type de Suite, qui tend à prévaloir, et que l'on peut représenter comme il suit :

Prél. — All. — Cour. — Sar. — Gig.

ou autres danses, dispositif qui s'applique aux pièces de viole de Marais, comme aux pièces de clavecin de Chambonnières et des Couperin. On constate, en outre, les redoublements d'airs dont nous avons parlé, ainsi que des *doubles* ou *variations* qui engendrent d'intéressants contrastes agogiques[1].

Les pièces qui entrent dans la composition des suites sont alors presque toutes binaires, avec un mouvement tonal sensiblement constant : tonique, dominante, tonique. De plus, particularité importante sur laquelle nous aurons à revenir, les pièces d'une suite admettent toutes le même motif mélodique.

A cet exposé sommaire des éléments des suites instrumentales à la fin du dix-septième siècle, nous ajouterons que l'atmosphère musicale de l'époque se prêtait admirablement à l'éclosion d'une nouvelle littérature. Non seulement on tenait en grand honneur la musique instrumentale, mais encore l'importation italienne qui, depuis Lully, n'avait cessé de s'accroître, excitait l'émulation de nos compositeurs. De nombreux amateurs se disputaient les cantates italiennes de Scarlatti, de Bononcini et de Lorenzani; le curé Mathieu faisait chanter chez lui la musique latine composée en Italie par les grands « maîtres qui y brillaient depuis 1650[2] ». Dans l'inventaire de la collection de musique de ce dilettante, nous relevons les noms de Bassani, de Melani, de Lorenzani, de Foggia, de Colonna, de Franchi, de Vespa, et si le fonds de ses concerts se composait, en majorité, de motets et de « partitions de différents auteurs d'Italie » ou de « tous les bons auteurs d'Italie », il était cependant pourvu de musique instrumentale. Le notaire inventorie, en effet, plusieurs « paquets de Simphonie d'Italie[3] ». Si l'on en croit Michel Corrette, l'abbé Mathieu, curé de Saint-André des Arcs, aurait donné aux Parisiens la primeur des œuvres de Corelli : « Ce fut à ce Concert, écrit l'auteur du *Maître de clavecin pour l'accompagnement,* que parurent, pour la première fois, les *Trios* de Corelli, imprimés à Rome. Cette Musique, d'un genre nouveau, encouragea tous les auteurs à travailler dans un genre plus brillant tel fut le *Caprice* de M. Rebel le père; tous les concerts prirent une autre forme. Les scènes et les symphonies d'opéra cédèrent la présence aux sonates... MM. Dornel et Dandrieux, organistes, donnèrent les premiers des *Sonates en trio*[4]. » A côté des cantates et des motets, les sonates italiennes pénétraient donc en France et y provoquaient un grand mouvement de curiosité. On cherchait à imiter Bassani et Corelli : « Les premières sonates qu'on ait entendues en France, écrit lui aussi Daquin, sont celles de Corelli. On peut l'appeler à cet égard le Lully de l'Italie. Ses chants sont admirables, et son harmonie est pure et savante[5]. » Corelli aura sur notre future école de violon une influence capitale.

1. Dans les *Pièces à une et à deux violes de Marais* (1696), le système du redoublement des airs est presque constant (Cf. Norlind, *loco cit.*, p. 193).

2. De Seré de Rieux, *Les Dons des enfants de Latone,* 1734, p. 112, note. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* p. 93.

3. Notes communiquées par Michel Brenet.

4. Michel Corrette, *Le Maître de clavecin pour l'accompagnement,* Paris, 1753. *Préface.*

5. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres,* t. I, p. 129.

Ces préliminaires posés, nous allons étudier en détail la vie et les œuvres des auteurs de nos premières sonates, et essayer de préciser les étapes de la route glorieuse que le violon va parcourir chez nous. Empruntons donc à Hubert le Blanc une de ses expressions les plus pittoresques, et embarquons-nous sur la mer immense des sonates[1]. Les seuls musiciens qui aient donné des sonates de violon proprement dites, dans les dernières années du dix-septième siècle, sont François Couperin, Sébastien de Brossard, Jean-Féry Rebel et Mlle Jacquet de la Guerre.

1. Hubert le Blanc, *Défense de la Basse de viole*, p. 7.

CHAPITRE II

Les premiers auteurs de Sonates de Violon.

SOMMAIRE

François Couperin, premier compositeur de sonates de violon en trio. — Ses *Nations.* — *Sébastien de Brossard.* — *Jean-Féry Rebel* et ses sonates de 1695. — Ses fonctions à la musique royale et à l'Opéra. — Symphonies chorégraphiques. — M[lle] Prévost. — Rebel est peu influencé par les Italiens. — *François Duval,* musicien du duc d'Orléans et du roi. — Il joue les sonates de Corelli. — Ses qualités de rythmicien et son goût pour la musique descriptive. — Les premières formes de cadences ou *points d'orgue.* — La *double corde.* — *Claude Jacquet de la Guerre.*

L'École française de violon s'ouvre par un grand nom, celui de François Couperin; à côté de l'immortel claveciniste qui, le premier, composa des sonates de violon, Rebel et Duval brillent d'un vif éclat. Tous deux sont des violonistes proprement dits, alors que Brossard est un musicien érudit, un esprit curieux et chercheur, et que M[lle] de la Guerre cultive le clavecin. C'est assez dire l'intérêt que méritent ces deux instrumentistes, que l'on peut considérer comme les pères de notre école de violon. Si Rebel demeure le représentant du style « vieux français », Duval, qui connaît parfaitement l'œuvre de Corelli, subit déjà l'influence italienne, dont les progrès ne feront que s'accentuer dans la suite.

François Couperin.

I

L'initiative d'écrire des sonates pour le violon n'appartint point à un violoniste, mais bien à l'illustre musicien des quatre Livres de *Pièces de clavecin.*

François Couperin, dit le Grand, est le premier, en France, qui composa de semblables ouvrages, et il nous le révèle lui-même, au cours de la préface d'un de ses derniers recueils, *Les Nations* (1726).

D'ailleurs, toute sa vie, il eut une admiration fervente pour Arcangelo Corelli, et il comptait parmi les musiciens qui, durant les dernières années du dix-septième siècle, purent entendre, dans les concerts que nous signalons plus haut, les premières œuvres de violon du maître de l'école romaine. De 1683 à 1694, Corelli publia quatre livres de *Sonates de violon à trois,* dont l'influence fut décisive sur nos compositeurs pour cet instrument[1].

Nous ne retracerons pas ici la biographie du grand Couperin, ce sujet ayant

1. Op. I. *Sonate da Chiesa a tre,* 1683. — Op. II. *Sonate da Camera a tre,* 1685. — Op. III. *Sonate da Chiesa a tre,* 1689. — Op. IV. *Sonate da Camera a tre,* 1694. Plus tard, Seré de Rieux écrivait :

De la Sonate ainsi reconnaissant le prix,
Par un docte progrès en France on fut épris.
Déjà, par ce chemin, la sçavante Italie
A versé sur nos sens son aimable folie.
Corelli, par ses sons, enleva tous les cœurs.

(*La Musique,* chant III, p. 105.)

été traité dans un livre récent, avec toute l'ampleur qu'il mérite[1]. Bornons-nous à rappeler que François Couperin naquit à Paris le 10 novembre 1668, et qu'il mourut dans la même ville le 12 septembre 1733.

Dès qu'il fut nanti du privilège général qui lui permettait de publier des pièces de musique vocale et instrumentale (14 mai 1713)[2], Couperin écrivit des Concerts instrumentaux, dont les premiers furent exécutés devant le roi, en 1714 et 1715, et qu'il fit paraître en 1722[3].

Deux ans après, en 1724, il publie ses *Goûts réunis,* que suit une grande *Sonade en trio* intitulée *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*[4]. Ici, comme plus tard Dandrieu, François Couperin adresse un hommage musical au célèbre violoniste de Fusignano, et sa préface des *Goûts réunis* nous éclaire sur sa largeur de vues en matière de musique : « A mon égard, déclare-t-il, j'ay toujours estimé les choses qui le méritoient, sans acception d'Auteurs ny de Nations. »

Couperin emploie le mot de *sonade* au lieu de sonate, terme dont il faisait déjà usage au cours de son *Art de toucher le clavecin* de 1716, car, quoique répudiant tout parti pris d'école, il voulait « nationaliser » la terminologie musicale. Là-dessus, il exprime clairement sa pensée, dans l'argument de *La Paix du Parnasse* (1725)[5]. Selon lui, cette paix est « faite aux conditions, sur la remontrance des Muses françaises, que lorsqu'on y parleroit leur langue, on diroit dorénavant *Sonade, Cantade,* ainsi qu'on prononce *Ballade, Sérénade,* etc. » L'innovation imaginée par Couperin ne lui a pas survécu.

En 1725, il publie son *Concert instrumental,* apothéose musicale de « l'incomparable monsieur de Lully[6] », et l'Avis qui accompagne cet ouvrage nous apprend que le bon Couperin jouait ses sonates en famille.

L'année suivante, 1726, paraissent *Les Nations, sonades et suites de symphonies en trio,* qui se divisent en *Ordres,* comme les *Pièces de clavecin;* cet ouvrage était annoncé par l'auteur dans l'Avis du Concert instrumental[7].

C'est à propos de la publication des *Nations* que Couperin dévoile l'amusante mystification à laquelle il se livra pour lancer ses *sonades,* mystification qui prouve en quelle estime on tenait la musique italienne. Il déclare que,

1. Ch. Bouvet : *Une Dynastie de musiciens français. — Les Couperin, organistes de l'église Saint-Gervais,* 1919.

2. M. Brenet : *La Librairie musicale en France,* p. 424.

3. Ce sont les *Concerts royaux,* placés à la suite du 3e Livre de *Pièces de clavecin* (1722).

4. *Les Goûts réunis | ou | Nouveaux Concerts | à l'usage de toutes les sortes d'instrumens de Musique | augmentés d'une grande Sonade en Trio intitulée | Le Parnasse | ou | L'Apothéose de Corelli | Par | Monsieur Couperin | Organiste de la Chapelle du Roy, Ordinaire de la Musique de la Chambre de Sa Majesté; cy devant Professeur-maître de Composition et d'accompagnement de feu Monseigneur le Dauphin, duc de Bourgogne | et actuellement maître de l'Infante reine.* — Prix, 15 livres en blanc. — Chez l'Auteur, au coin de la rue neuve des Bons Enfans, proche la place des Victoires. — Le sieur Boivin, à la Règle d'Or, rue Saint-Honoré, vis-à-vis la rue des Bourdonnois. A. P. D. R., 1724.

5. *La Paix du Parnasse* consiste en une *Sonade en trio* qui fait suite au *Concert instrumental* dont il va être question plus loin.

6. *Concert instrumental | sous le titre | D'Apothéose | composé à la mémoire immortelle | de l'incomparable Monsieur de Lully | Par | Monsieur Couperin.* — Prix, 6 livres en blanc. — A Paris, chez l'Auteur, proche la place des Victoires, vis-à-vis les Ecuries de l'Hôtel de Toulouse. — Le sieur Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. A. P. D. R. 1725. — Gravé par L'Huë.

7. *Les Nations | Sonades et Suites de Simphonies | en Trio | En quatre Livres séparés; pour la Comodité | des Académies de Musique | Et des Concerts particuliers | Par | Monsieur Couperin | Organiste de la Chapelle du Roy; Ordinaire | de la Musique de la Chambre de Sa Majesté | pour le clavecin |* etc. — Prix en blanc, 10 livres pour les quatre parties. — A Paris, chez l'Auteur, au coin de la rue neuve des Bons Enfans, proche la place des Victoires. — Le sieur Boivin, 1726. — Couperin annonçait les *Nations* pour le mois de juillet 1726.

« charmé » des sonates « du signor Corelli », dont il aimera les œuvres tant qu'il vivra, il s'était hasardé à en composer une, mais que, connaissant le goût des Français pour les nouveautés étrangères et se défiant de lui-même, il se rendit « par un petit mensonge officieux, un très bon service ». — Il feignit d'avoir reçu d'un de ses parents, habitant l'Italie, une sonate d'un nouvel auteur de ce pays, et arrangea les lettres de son nom de manière à lui donner un aspect italien; résultat : « la *sonade* fut dévorée avec empressement. » Satisfait de cette première expérience, Couperin la renouvela avec le même succès[1].

Mais il y a plus, et c'est ici que la Préface des *Nations* présente un intérêt capital pour l'histoire de la sonate de violon en France.

Ainsi que l'observe justement M. Tiersot[2], « l'œuvre publiée dans la dernière partie de la vie de Couperin (en 1726, alors qu'il est mort en 1733) contient, de son propre aveu, des pièces qui datent de sa jeunesse : « La première Sonate de ce recueil fut aussi, écrit-il, la première que je composai, et qui ait été composée en France. » Cette première sonate est *La Françoise;* c'est elle que Couperin, sous un nom supposé et italianisé, fit exécuter aux concerts où il avait entendu les sonates de Corelli. Et, comme il le dit lui-même, elle était écrite « depuis plusieurs années déjà », ainsi qu'une partie des autres trios du recueil. « Quelques manuscrits répandus dans le monde » excitaient la défiance du musicien « par la négligence des copistes ».

Or l'existence de ces manuscrits se vérifie, puisque la Bibliothèque nationale en possède un exemplaire[3] sous la cote Vm^7 1156. Ce manuscrit présente quelques différences avec le texte imprimé du recueil de 1726. Il renferme quatre sonates institulées respectivement : *La Pucelle, La Visionnaire, L'Astrée, La Steinquerque.* De ces quatre sonates, les trois premières sont reproduites dans les *Nations,* sous les noms de : *La Françoise, L'Espagnolle, La Piémontaise.* Quant à la quatrième, *La Steinquerque,* elle est originale dans le manuscrit et ne figure pas dans le recueil des *Nations;* en outre, son titre et diverses particularités de sa composition indiquent qu'elle fut manifestement écrite pour célébrer la victoire remportée par le maréchal de Luxembourg, le 4 août 1692. Il y a donc tout lieu de supposer que *La Steinquerque* date de cette époque, et que Couperin la composa dans les derniers mois de 1692 ou au commencement de 1693. Mais, au dire de l'auteur lui-même, *La Steinquerque* n'est pas la première sonate qu'il ait composée; celle-ci n'est autre que *La Pucelle* du recueil manuscrit de la Bibliothèque nationale, variante de *La Françoise* du recueil de 1726.

Par conséquent, il apparaît, en toute évidence, que *La Pucelle* remonte à une époque antérieure à 1693, et probablement à 1692, et que François Couperin peut légitimement revendiquer l'honneur d'avoir composé, le premier, des sonates de violon en trio, puisque les premières œuvres similaires de Brossard et de Rebel portent seulement la date de 1695.

L'École française de violon doit donc se glorifier d'inscrire le nom de l'immortel claveciniste parmi ceux de ses initiateurs.

1. Cf. Ch. Bouvet, *loco cit.*, pp. 95, 96.
2. *Notice* de la réédition, par M. J. Tiersot, de la *Suite n° 3* des *Nations,* l'*Impériale.*
3. Un autre recueil manuscrit des *Sonates en trio* de Couperin se trouve à la Bibl. de Lyon sous le n° 129949. Il contient 6 sonates, dont les quatre sonates du Ms. Vm^7 1156 et deux nouvelles sonates, *La Sultane* et *La Superbe.* Ce recueil faisait partie du fonds du Concert de Lyon au dix-huitième siècle, ordre O, n° 38. Cf. L. Vallas : *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle,* I, p. 165.

II

Nous n'étudierons ici que les sonates en trio, ou, pour employer l'expression de François Couperin, les *sonades en trio,* en insistant surtout sur le recueil de 1726, qui renferme les premières compositions de ce genre laissées par le musicien.

Ces Sonades forment trois recueils :

I. — *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* (à la suite des *Goûts réunis* de 1724).

II. — *Concert instrumental, sous le titre d'Apothéose, composé à la mémoire immortelle de l'incomparable monsieur de Lully* (1725).

III. — *Les Nations Sonades et Suites de Simphonies en Trio* (1726), *Sonates* du Ms. Vm[7] 1156, et *Sonates* du recueil de Lyon (n° 129949).

Morphologie. — Toutes les pièces des recueils qui précèdent sont écrites en trio, avec deux dessus de violon et la basse, mais celle-ci se dédouble; car elle est confiée à la fois au clavecin et à une basse d'archet. Il s'agit donc, en réalité, ci, de quatuors.

Le *Parnasse* et l'*Apothéose de Lully* consistent en petits mélodrames, bien typiques, du goût de l'époque, et de celui de Couperin en particulier[1]. Ils se présentent sous la forme de *suites* de pièces dont chacune est précédée d'un argument explicatif qui conditionne son mouvement et son caractère. Ce sont, par conséquent, des spécimens de musique à programme, dont nous rencontrerons d'autres échantillons, sous la plume de J.-F. Rebel, avec ses symphonies chorégraphiques.

Conformément à l'usage, chaque suite admet une tonalité générale, mais certains de ses éléments se situent dans les tons voisins ou aux relatifs majeur et mineur, selon que, dans un but expressif, l'argument commande ce jeu tonal ou modal[2].

Le *Parnasse* est écrit en *si* mineur, et l'*Apothéose de Lully* en *sol* mineur; le premier comporte huit morceaux de vitesses sensiblement alternées; la seconde en comprend douze. Aucun de ces ouvrages ne laisse apparaître de titres d'airs de danse; les mouvements portent des qualifications agogiques ou psychologiques. *Gravement, Gayement, Largo*, etc., ce qui les rapproche des sonates d'église de Corelli (Op. I, III)[3]; toutefois, chacune d'elles contient un ou plusieurs *Airs*.

L'Apothéose de Lully donne lieu à un échange de bons procédés entre Lully et Corelli, qui jouent à tour de rôle un air que l'autre musicien accompagne[4].

1. Une esthétique analogue se fait jour, notamment, dans la Suite de clavecin intitulée : *Les Fastes de la grande et ancienne M + N + ST + ND + SX* (2e *Livre*).

2. C'est ainsi que, dans l'*Apothéose de Lully*, les plaintes des auteurs contemporains de Lully déterminent l'apparition de la tonalité d'*ut* mineur, tandis que les remerciements de Lully à Apollon s'exposent en *sol* majeur.

3. Dans ses deux premiers livres de sonates d'église (Op. I, III), Corelli n'emploie que les expressions *Grave, Allegro, Adagio;* de plus, il marque une tendance très nette à enfermer ses compositions dans un cadre de quatre mouvements. — D'autre part, Couperin explique la raison pour laquelle il accompagne ses pièces de qualifications psychologiques : « Tous nos airs de violon, nos Pièces de clavecin, de violes, etc., désignent et semblent vouloir exprimer quelque sentiment. Ainsi, n'ayant point imaginé de signes caractérisés pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant, au commencement de nos pièces, par quelques mots, comme *Tendrement, Vivement,* etc., à peu près ce que nous voudrions faire entendre. » (*Art de toucher le clavecin,* pp. 40, 41.)

4. Ici, Couperin pousse la minutie repré-

Le troisième recueil, les *Nations,* constitué par quatre *Ordres,* renferme trois compositions qui, ainsi que nous l'avons vu, comptent parmi les œuvres de jeunesse de Couperin, et dont un des premiers états existe dans le manuscrit Vm⁷ 1156. A ces trois sonates s'en joint une autre, *La Steinquerque* ou *Steinkerke,* qui ne figure pas dans les *Nations,* où elle est remplacée par *L'Impériale.*

Les quatre sonates du Ms. Vm⁷ 1156 comprennent respectivement 6, 7, 6 et 7 mouvements à titres agogiques ou psychologiques, dont, pour chacune d'elles, un *Air* qui, deux fois sur quatre, porte l'indication *Tendrement*[1]; aucun de ces morceaux n'admet de barres de reprise. Les sonates manuscrites, comme celles du recueil imprimé, débutent par un mouvement lent, à l'exception de *La Steinqûerque* qui s'ouvre par un *Gayement* C[2], et appartiennent au type de la *Sonata da chiesa.*

L'une d'elles, *La Visionnaire,* est une sonate *vive,* car cinq de ses mouvements sur six consistent en pièces animées; or les premières œuvres de Corelli présentent une particularité identique[3]. Une autre particularité corellienne des sonates de Couperin réside dans l'introduction de quelques mesures lentes entre deux mouvements vifs consécutifs[4]. Ces mesures jouent alors un rôle de soudure et provoquent une détente.

Enfin, fait intéressant à noter, car il marque comme l'ébauche de la sonate à violon seul et basse, l'*Air* 6/4 de *La Visionnaire* est confié à un seul violon.

Dans le recueil des *Nations,* de 1726, *L'Impériale,* substituée par Couperin à *La Steinquerque,* comporte elle aussi une succession de pièces lentes et de pièces animées, qui adoptent généralement le ton de *ré* mineur. Mais *Les Nations* offrent une particularité nouvelle qui explique le titre de la collection : *Sonades et Suites de Simphonies en trio :* chaque sonate y est, en effet, suivie d'une série de danses, *Allemande, Courante*[5], *Sarabande, Chaconne* ou *Passacaille,* etc., formant Suite. Couperin écrit : « J'ay composé ces premières Sonades avec celles que j'ay composées depuis, et je n'y ay pas changé ny augmenté grand'chose. J'ay joint seulement de grandes Suites de Pièces auxquelles les Sonades ne servent que de Préludes, ou d'espèces d'introduction[6]. » On se trouve donc en présence de quatre *Ordres,* dont la première partie consiste en la sonate proprement dite, et dont la seconde est une *Suite* ou *Partita,* dispositif conforme à la définition de Brossard que nous avons rappelée plus haut.

Thématique et composition. — *Ier et IIe Recueils.* La thématique de ces divers recueils porte les marques distinctives du grand Couperin : élégance nerveuse et fine, sens aigu du pouvoir transpositeur de la musique, ornementation abondante, d'une grâce sans cesse renouvelée. Les *Gravement* initiaux des deux premiers recueils respirent une majesté recueillie de l'effet le plus puissant; ainsi, celui de l'*Apothéose de Lully* se construit tout entier sur une large thème descendant[7];

sentative jusqu'à faire jouer chacun des deux illustres partenaires dans chacune des clefs de *sol* qu'emploient respectivement les musiques française et italienne.

1. Dans *La Visionnaire* et *L'Astrée.*

2. De même, la Sonate IV de l'Op. I de Corelli commence par un *Vivace.*

3. Par exemple, les Sonates de Corelli IV (op. I) et VI (op. III) sont des sonates vives, alors que la Sonate VI (op. I) est une sonate lente.

4. Ainsi, un *Lentement* C, de six mesures, sépare, dans *La Pucelle,* le *Gayement* C du *Gayement* 6/4. Ces quelques mesures lentes cadencent à la dominante.

5. Les *Courantes* sont toujours dédoublées.
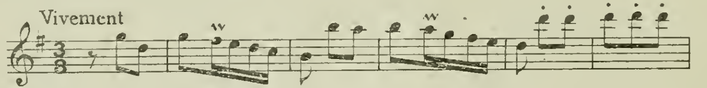
6. *Aveu au public,* placé en tête des *Nations.*

7. Ce *Gravement* s'accompagne de l'argument suivant : « Lully, aux Champs-Elysées, concertant avec les Ombres lyriques. »

une observation analogue trouve place à l'égard de l'air binaire qui dépeint la descente d'Apollon venant offrir son violon à Lully. Ecrit en *si* ♭, cet *Air noblement* comporte l'emploi du style intrigué aux trois parties instrumentales.

Les airs de sommeil du *Parnasse* s'écoulent en « notes égales », à la manière lullyste. Couperin, comme Corelli, fait un fréquent emploi des séquences[1]. Rien de plus dolent que la plainte en *ut* mineur des auteurs contemporains de Lully qui, douloureusement, s'élève par efforts successifs[2].

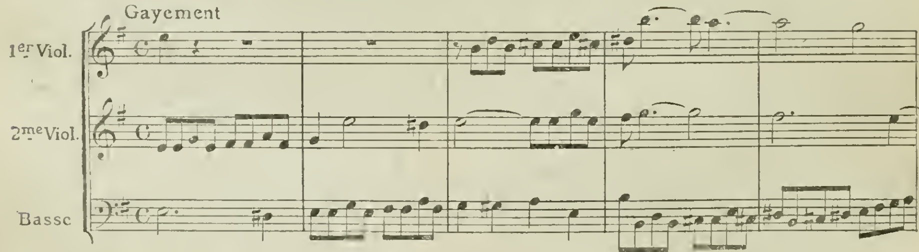
Dans les pièces vives, Couperin pratique les tremolos et les batteries arpégées[3], et le 3/8 *Vivement* du *Parnasse* contient de grandes figurations en quadruples croches que se passent mutuellement les deux violons. Tous les morceaux des deux premiers recueils font usage de la virgule de ponctuation, dont le musicien expose l'utilité au cours de la préface de son troisième Livre de *Pièces de clavecin*. Certains thèmes vifs ont cet allant et ce je ne sais quoi de piquant qui sont le propre du grand claveciniste.



*III*e *Recueil*. — Ce recueil est celui qui présente pour nous le plus d'intérêt, puisqu'il contient la première sonate de violon en trio qui ait été écrite en France. En publiant ses sonates, en 1726, Couperin les a parées des ornements qui lui sont chers, alors que le Ms. Vm7 1156 n'en offre aucun. Les deux documents montrent de ce chef quelques divergences d'écriture, mais les divergences principales portent sur la qualification des mouvements. Le *Lentement* de *La Pucelle* devient le *Rondement* de *La Françoise;* des *Légèrement* se transforment en *Vivement*[5]*;* le *Légèrement* de *La Visionnaire* correspond au *Doux et affectueusement* de *L'Espagnole*, etc.[6].

Dès *La Pucelle,* Couperin affirme ses éminentes qualités caractéristiques; il manie avec une extrême habileté le style fugué, et ponctue la trame musicale de savoureuses et graves harmonies, tel le bel accord de neuvième avec quinte augmentée qui jalonne un des paliers de la formule séquentielle dessinée par le premier violon dans le *Lentement* ₵ du début de *La Pucelle*.

Ses mouvements gais se précipitent avec une verve endiablée. Voici les premières mesures du *Gayement* C de la même sonate, où les trois parties, le deuxième violon d'abord, la basse ensuite, proposent l'incise initiale du thème que le premier violon reprend à la quinte :
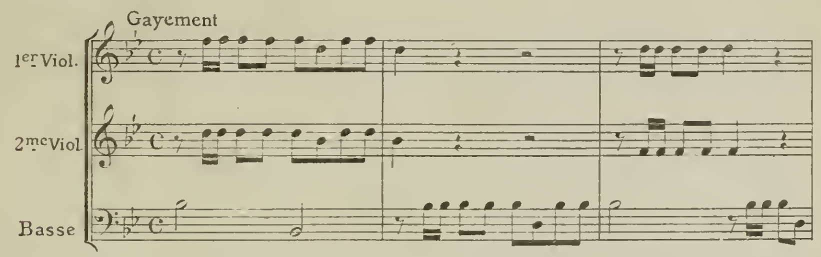


1. Troisième mouvement du *Parnasse*.
2. Sixième morceau du *Parnasse*.
3. Voir, par exemple, le *Viste* 2/4 qui dépeint la « rumeur souterraine causée par les auteurs contemporains de Lully » (*Parnasse*).
4. *Vivement* 3/8 de *La Paix du Parnasse*.
5. Par exemple dans *La Françoise, L'Espagnole, La Piémontaise*.
6. Parlant de ses premières sonates, Couperin, on l'a vu plus haut, déclare n'y avoir pas

Ce mouvement, très développé, comporte, vers la fin, un échange, aux quatre instruments, de figurations en doubles croches ; puis, les violons cessent ce régime d'imitations et marchent à la sixte.

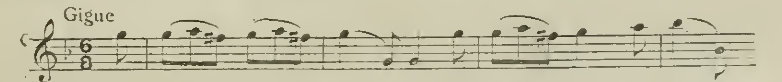
Le *Légèrement* qui termine *La Pucelle* contient également des imitations serrées aux deux violons, sur des pédales de tonique et de sous-dominante à la basse. Vers la fin du morceau, comme précédemment, les figurations se multiplient et se rapprochent.

Dans *La Steinquerque,* Couperin débute par un thème de fanfare joué par les deux violons, marchant à la tierce et à la sixte, alors que la basse reprend ce thème en frappant la tonique :



Les deux violons adoptent encore le style harmonique dans l'*Air* 3 et dans le *Gayement* 3/2 qui suivent. De même, un autre « Mouvement de fanfares » de la belliqueuse *Steinquerque* fait dessiner par les violons un motif de sonnerie qui s'établit sur un rythme obstiné de la basse battant la tonique.

Çà et là, se laissent discerner quelques influences corelliennes ; c'est ainsi que la *Gigue* finale de la *Partita* qui suit *La Piémontaise :*



rappelle nombre de gigues de Corelli, et plus particulièrement la *Gigue* 12/8 de la Sonate VIII (Op. V).

Enfin Couperin excelle dans les *Rondeaux,* et la belle *Chaconne* insérée dans *L'Impériale* contient un « mineur » auquel des oppositions de nuances et les sortes d'interjections émises alternativement par les violons confèrent un aspect saisissant.

Technique. — La technique que suppose l'œuvre de violon de François Couperin est délicate sans s'avérer très avancée. Elle ne dépasse pas la troisième position et ignore l'emploi de la double corde, mais elle nécessite une excellente main gauche et un archet assoupli. La minutieuse réalisation de la floraison ornementale exige, en effet, de sérieuses qualités de précision et de finesse.

Enfin, il ne nous semble pas inutile de rappeler les termes par lesquels Couperin définit le concours que le clavecin apporte aux instruments à archet dans les exécutions en concert ; il s'agit de la cessation et de la suspension des sons :

« Ces deux agrémens, par leur opposition, laissent l'oreille indéterminée ; en sorte que, dans les occasions où les instrumens à archet enflent leurs sons, la suspension de ceux du clavecin semble, par un effet contraire, retracer à l'oreille la chose souhaitée[1]. » Le claveciniste établit aussi une comparaison entre

changé grand'chose, en les introduisant dans son recueil des *Nations.*

1. *L'Art de toucher le clavecin* (édit. de 1717), p. 16.

certains « agréments » propres au clavier et des « agréments » pratiqués par le violon :

« Le *pincé double* ⌒|⌒ dans le toucher de l'orgue et du clavecin, écrit-il, tient lieu du *martellement* dans les instruments à archet[1]. » On a vu plus haut que, pour Toinon, le *pincé* ne se distingue pas du *martellement*, ou trille.

Sébastien de Brossard.

I

« Gentilhomme d'ancienne extraction », ainsi que le désigne l'abbé Bignon' dans une lettre adressée au comte de Maurepas, le 18 décembre 1725, Sébastien de Brossard se rattachait effectivement à une branche de la famille de Brossard, fixée en Normandie ou en Anjou. Né vers 1654, ainsi que l'a montré Michel Brenet dans un mémoire consacré à *Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile*[2], il étudia la philosophie et la théologie à Caen, aux environs de 1670[3]. De bonne heure, il manifesta un goût très vif pour la musique, et se mit à jouer du luth, qui était alors l'instrument des jeunes gens bien élevés. Un livre de *Pièces de luth* fut composé par lui à Caen, à partir de 1672. Dès 1678, le *Mercure galant* publiait, sous l'anagramme de Robsard des Fontaines, une petite composition vocale, que Brossard avait écrite à Fontenay-aux-Roses, près de Paris[4]. Il s'était formé lui-même par un labeur acharné, à l'aide de la *Musurgia de Kircher*[5], et traçait son propre portrait dans les lignes suivantes, que rapporte M. Brenet : « Il n'y a rien d'impossible à un homme qui veut travailler. » Fixé à Paris en 1683-1684, il remplissait à Notre-Dame les fonctions de « buretier », et cherchait alors un système de musique permettant de supprimer les clefs[6].

Prébendier à Strasbourg en 1687, Brossard commence à former son remarquable cabinet, puis succède, le 21 mai 1689, à Mathieu Fourdaux, comme maître de musique de la cathédrale de Strasbourg. Entre temps, il fondait dans cette ville une Académie de musique, puis faisait paraître avec le plus grand succès, à partir de 1691, six volumes d'*Airs sérieux et à boire*[7].

Après un voyage à Paris en 1695, il revint à Strasbourg et offrait à Mgr l'Abbé D'Auvergne, grand prévôt de la cathédrale, un volume d'*Élévations et Motets* à voix seule avec la basse continue[8]. Il posait inutilement sa candidature à la maîtrise de la Sainte-Chapelle en 1696[9], puis publiait, deux ans après, son deuxième livre d'*Élévations et Motets*. En décembre 1698, il devenait grand chapelain de la cathédrale de Meaux.

Séré de Rieux le célèbre dans son poème sur la musique, et le place entre

1. *L'Art de toucher le clavecin*, p. 19.

2. M. Brenet, *Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile* (165.-1730), d'après ses papiers inédits (*Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. XXIII, pp. 72 et suiv.). Landry a gravé le portrait de Brossard, au pied duquel se trouve son blason.

3. C'est Brossard qui le dit lui-même dans un de ses manuscrits (Ms. lat. nouv. acq. 545, f° 270).

4. *Mercure galant*, août 1678, p. 120.

5. M. Brenet, *loco cit.*, p. 78.

6. *Ibid.*, p. 79. Son système fut exposé dans les *Nouveaux éléments du chant* du P. Souhaitty.

7. *Recueils d'Airs sérieux et à boire*, par M. Br. V. P. E. M. D. C. D. L. C. D. STR. Voici les dates de ces 6 livres : I, 1691 ; II, 1694 ; III, 1695 ; IV, 1696 ; V, 1697 ; VI, 1698.

8. *Élévations | et Motets | à voix seule. | Avec la Basse continue | Par M. Séb. de Brossard, Prestre, Prébendé | Député du Grand Chœur et Maistre de Chapelle de l'Église Cathédrale de Strasbourg.* | A Paris, Christophe Ballard | 1695.

9. M. Brenet, *loco cit.*, p. 90.

Lallouette et Charpentier. Il entre même dans les détails de sa technique, et écrit les vers suivants :

De sons diminuez, Brossard formant ses basses,
Fit luire en ses desseins de pétillantes grâces[1].

Pendant son séjour à Strasbourg, Brossard avait déjà esquissé son *Dictionnaire de musique,* qu'il termina en 1703 et qu'il présenta à Bossuet[2].

Après avoir échangé son titre de grand chapelain et de maître de musique de la cathédrale de Meaux, contre celui de chanoine, Sébastien de Brossard eut l'honneur de diriger la partie musicale des obsèques de Bossuet (23 juillet 1704). Il avait entrepris d'établir le catalogue de sa belle collection, travail qu'il exécuta de sa propre main de 1724 à 1725, et qu'il céda cette dernière année à la bibliothèque du roi, contre « une pension sur un bénéfice pour luy, et une petite pension sur le trésor royal pour une nièce, vieille fille dévote qui demeure avec luy[3] ».

Sous le nouvel anagramme de Sordbras, il avait commencé la rédaction d'un mémoire intitulé *Dissertation touchant la musique des églises,* et dans lequel il traitait une question soulevée par quelques chanoines à Sisteron. Outre ses motets et ses oratorios, Brossard laissa des cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture sainte[4], et de la musique instrumentale qui nous intéresse tout particulièrement, puisqu'elle comprend une œuvre de violon restée manuscrite et composée de deux *Sonates à deux violons, basse de violon et basse continue,* remontant à 1695, deux autres *Sonates à violon seul et basse continue,* une *Chaconne,* un *Menuet,* une *Symphonie pour la Nuit de Noël,* un air italien *Felice quel core,* avec quatre parties de violon, basson et basse[5]. Brossard avait, enfin, commencé la rédaction d'une Méthode de violon dont il ne nous reste que des fragments[6].

Sébastien de Brossard mourut à Meaux le 10 août 1730; il fut enterré dans la cathédrale, où une pierre tombale conserve le souvenir de ce musicien qui fut un grand érudit.

II

L'œuvre de violon de Sébastien Brossard se compose donc de quatre sonates, dont deux à deux violons et basse continue, avec viole de gambe obligée, et deux à violon seul et basse continue, celles-ci incomplètes, la Sonate III ne présentant qu'un mouvement et la Sonate IV deux mouvements. Les deux premières sonates, qui seules retiendront ici notre attention, portent la date d'octobre 1695.

1. *La Musique, poème en quatre chants,* Lyon, 1704, p. 21.

2. M. Brenet, *loco cit.,* p. 23. Sur le titre de son *Dictionaire de Musique,* Brossard se qualifie de la manière suivante : « Cy-devant Prébendé, Député et Maître de chapelle de l'Église cathédrale de Srasbourg ; maintenant Grand Chapelain et Maître de Musique de l'Église cathédrale de Meaux. » Il explique, dans sa *Préface,* que, lorsqu'il entreprit cet ouvrage, il n'avait en vue que d'ajouter une explication « au petit Dictionnaire imprimé à la tête de la première Partie de son *Prodromus Musicalis* ».

3. M. Brenet, *loco cit.,* p. 110.

4. Dans son *Catalogue,* Boigelou s'exprime de la façon ci-après sur les auteurs des paroles de ces cantates : « Les paroles de ces cantates, à l'exception de la 4e (*Judith*) qui est de La Mothe, sont d'un jeune homme nommé André de Mézenge, qui étoit neveu par sa mère de M. Brossard. Ce jeune homme promettoit beaucoup pour la Poésie et les Sciences, mais la mort l'enleva en 1708, à l'âge de 22 ou 23 ans. » Nous rappellerons ici que dans la 4e cantate de Brossard, ayant pour sujet *Les trois enfants dans la fournaise de Babylone,* la harpe s'introduit dans l'orchestre d'accompagnement.

5. M. Brenet a établi le catalogue des œuvres de Brossard dans l'Appendice de son travail précité, pp. 116, 124.

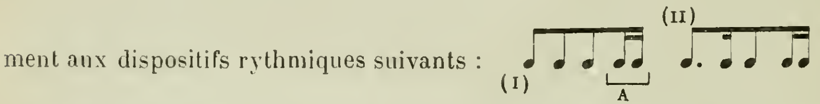
6. *Fragments d'une méthode de violon* par S. de Brossard. Ms. Bibl. nat. Réserve V8mc. I.

Morphologie. — La Sonate I, comportant cinq mouvements, commence par un *Largo* C et finit par un 6/4. Toutes les pièces qui la composent adoptent la tonalité de *mi* mineur.

La Sonate II, constituée par quatre mouvements, débute par un *Allegro* et finit par un *Viste* 12/8. La tonalité est celle de *ré* majeur avec un *Rondo* 3/4 en *ré* mineur. Il est à remarquer que, dans la première Sonate, un court *Largo* de huit mesures, intercalé entre une *Fuga allegro* et un 3/8, cadence à la dominante, et joue de la sorte le rôle de « soudure » entre deux mouvements vifs, soudure que l'on observe fréquemment dans les premières œuvres de Corelli.

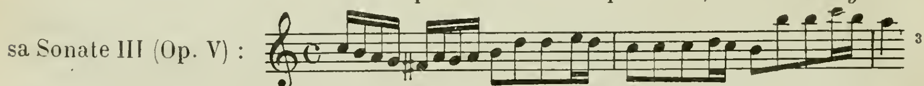
Au surplus, cette sonate ou, pour parler comme Brossard, qui adopte dans son recueil la terminologie italienne, cette *Suonata* débute par une sorte d'ouverture à la française, avec un *Largo* en style saccadé suivi par une *Fuga allegro*[1].

Thématique et composition. — La thématique de Brossard revêt un caractère lullyste extrêmement prononcé, aussi bien dans les mouvements lents que dans les mouvements rapides. Le musicien affectionne tout spécialement les thèmes à notes répétées, dont la dernière s'écrit en valeurs diminuées, conformément aux dispositifs rythmiques suivants :



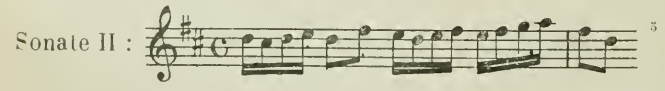
On rencontre des précédents de ces formules, non seulement chez Lully, mais encore dans les Ballets de cour. C'est ainsi qu'on peut lire, dans l'entrée « Les Semaines » du *Ballet du Temps* de 1654, la formule[2] :

Le dispositif (I), qui s'apparente aux thèmes de fanfare, est extrêmement fréquent chez Brossard, aussi bien dans les mouvements lents que dans les mouvements vifs. On le rencontre dans le deuxième *Largo* de la Sonate I, dans le *Rondo* de la Sonate II et dans l'*Allegro* de la Sonate IV, où il se répète trois fois. Brossard suit ici manifestement l'exemple de Bassani qui écrit, dans l'*Allegro* de sa Sonate III (Op. V) :



et aussi celui de Bononcini, dont les mouvements vifs des *Sinfonies* VI et VII présentent la même formule rythmique[4]. Il est d'ailleurs à remarquer que les musiciens contemporains imposent quelque variété à ce dispositif mécanique et monotone en en déplaçant la partie A.

Tout comme les auteurs des Ballets de cour et Lully, Brossard fait aussi un copieux emploi de petites formules « en girouette », sortes de grupetti à la seconde inférieure et supérieure, telles que celle-ci, que nous empruntons à la Sonate II :



1. La basse entre d'abord, puis le 1er et le 2e violon. Dans ce mouvement, on rencontre un grand nombre de brefs tremblements indiqués par de petites croix.

2. *Ballet du Temps* (1654), 6e Entrée, *Les Semaines* (Collection Philidor, vol. VI).

3. Giov. Battista Bassani, *Simphonie a 2 e 3 stromenti col Basso*, Opera Va *Allegro* de la Suonata III à 2 violons.

4. *Allegro* de la Sinfonia VIa et *Vivace* C de la Sinfonia VIIa.

5. *Allegro* C de la Suonata IIa.

Le plus souvent, ses pièces se tissent d'imitations serrées : c'est ainsi que la *Fuga allegro* de la Sonate I laisse entrer d'abord la basse, puis successivement les deux violons à l'unisson et à l'octave, et que, dans l'*Allegro* initial de la Sonate II, les deux violons, la viole de gambe et la basse continue pressent leurs imitations les unes contre les autres. Mais dans le *Rondo* suivant, le musicien abandonne le style canonique pour le style en harmonies verticales et pleines.

En général, l'écriture de Brossard est sobre et peu chargée d'ornements; toutefois, la *Fugue* de la Sonate I admet de nombreux mordants à la partie de premier violon.

La technique du violon ne dépasse pas celle que Lully exige de cet instrument.

Jean-Fery Rebel.

I

Jean-Fery Rebel fut un des membres les plus remarquables d'une dynastie de musiciens qui, pendant près d'un siècle et demi, fournit des artistes aux différents corps de la musique royale, et à l'Opéra. Le chef de cette dynastie paraît être un certain Jean Rebel, que nous voyons figurer au nombre des chanteurs de la chapelle royale, durant la deuxième moitié du dix-septième siècle. Entré en 1661 à la chapelle, en qualité de « haute taille », Jean Rebel s'inscrit sur les états officiels parmi les 16 laïques qui chantent la taille dans ce corps de musique[1].

Sa famille était d'origine modeste, et nous en sommes informés par l'acte de mariage d'un autre Rebel, musicien du roi, comme son frère Jean, Robert Rebel qui, le 2 octobre 1662, épouse, en l'église Saint-Germain l'Auxerrois, une demoiselle Anne Nolson. Robert Rebel est désigné dans l'acte en question comme fils d'Antoine Rebel, « maître cordonnier », et de Laurence Delvin[2].

La famille Rebel était donc une famille d'artisans parisiens.

Chose curieuse, cette demoiselle Anne Nolson qui épousait Robert Rebel en 1662 devait, vers la fin de 1663, ou au début de 1664, devenir la propre femme de son beau-frère Jean Rebel, ainsi qu'en témoigne l'acte de baptême, en date du 13 novembre 1664, de Louis-François Rebel, fils de Jean et d'Anne Nolson[3].

1. *État de la France,* 1692, t. I, p. 46. Le nom de Jean Rebel figure sur le compte de la Musique de la Chambre de 1677, publié par M. de Montaiglon dans le *Journal général de l'Instruction publique,* 17 juin 1857, t. 26, n° 48, sur le compte de 1678 (Menus Plaisirs du Roy. Ms. fr. 11210, f° 31, Bibl. nat., sur ceux de 1683 et de 1685, Arch. nat. O¹ 2820, f° 59vo et O¹ 2821, f° 43vo).

Nous devons nombre de renseignements sur Jean Rebel à la grande obligeance de Michel Brenet.

2. *Saint-Germain l'Auxerrois, Mariages :* « N° 175. Du lundi 2 octobre 1662 : Robert Rebel, Ordinaire de la musique du Roi, fils d'Antoine, maître cordonnier et de Laurence Delvin, d'une part, et Anne Nolson, fille de Toussaint Nolson, marchand de vin, et Anne Lumière, d'autre part. Tous deux de cette paroisse, rue Saint-Honoré, mariés en présence de... Jean Rebel, musicien, frère du marié. » Ms. fr. 12526, f° 197. *Registre de Saint-Germain l'Auxerrois,* du 1er décembre 1657 au 11 septembre 1663.

3. « Du jeudi 13 novembre 1664, fut baptisé Louis-François, fils de Jean Rebel, Ordinaire de la musique du Roi, et de Anne Nolson, sa femme, rue Froidmanteau. Le parein : André Le Roux, commis aux cinq grosses fermes, la mareine : Barbe Lambert, femme de Pierre Cochin, marchand épicier. « Signé : J. Sauret. » Ms. fr. 12526, f° 61vo, *Registre des Baptêmes de Saint-Germain l'Auxerrois,* du 16 septembre 1664 au 10 janvier 1668, f° 17. D'après Jal (*Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire,* art. *Lalande*). Jean Rebel habitait avec Anne Nolson, en 1667, rue Froidmanteau. Jal écrit « Molleson » le nom de la femme du musicien. Le nom de « Nolson » figure avec cette orthographe dans le contrat de mariage d'Anne Rebel et de Michel-Richard de Lalande.

Robert Rebel a dû mourir très peu de temps après son mariage, puisque la présence de son frère Jean à ce mariage empêche d'admettre l'hypothèse d'une erreur de prénom et de l'identification de Robert avec Jean.

En 1666, il naissait un second fils à Jean Rebel, le futur violoniste Jean-Fery :

« Du dimanche 18 avril 1666, fut baptisé Jean-Fery, fils de Jean Rebel, ordinaire de la musique du Roi, et Anne Nolson, sa femme, rue Froidmanteau.

« *Signé* : J. Sauret[1]. »

Ces différents points fixés, il nous reste à parcourir rapidement la carrière de Jean Rebel.

A la fin de l'année 1666, le 2 décembre, Jean Rebel chante parmi les bergers du *Ballet royal des Muses,* de Benserade et Lully, à Saint Germain-en-Laye[2], puis, le 18 janvier 1668, dans la *Suite du Carnaval*[3]. A vrai dire, Jean Rebel n'aborde pas les rôles principaux de ces divertissements; il reste modestement dans les chœurs et les ensembles. C'est toujours un peu effacé qu'il apparaît en 1669, dans le *Divertissement de Chambord,* et, en février de la même année, au cours du *Ballet royal de Flore,* dansé par le roi, et où il prête son concours au « chœur des glaçons » et aux « voix du temple[4] ».

Le célèbre *Ballet des Ballets* (décembre 1670) compte Jean Rebel au nombre des 12 chanteurs rassemblés pour son exécution[5]. Lors de « l'entrée de la Suite de Mars » de ce ballet, entrée qui nécessite la présence de 17 violons, de 2 flûtes, de 2 timbaliers et de 9 trompettes, c'est-à-dire de tout un orchestre, on voit Jean Rebel désigné sous le nom de « Conducteur ».

Dans la comédie-ballet du *Bourgeois gentilhomme,* représentée en octobre 1670, Rebel paraissait sous les traits « d'un homme du bel air » au 3e acte, dont la 1re entrée met en scène 17 spectateurs musiciens. Citons encore, cette année-là, le *Ballet, divertissement royal,* en 5 actes, dont les chœurs utilisent également la voix de notre chanteur.

A sa charge de musicien du roi, Jean Rebel joignait encore une charge de musicien de la reine. En 1672, on le voit qualifié de chantre ordinaire de la reine, en compagnie de Don, Estival, Hébert, Imbert et Mayeu, dont il était le survivancier[6]. Il continue, du reste, à participer à l'exécution de divers ouvrages lyriques : en juillet 1673, il chante un rôle de « Pasteur chantant » dans le *Cadmus* de Lully[7], puis, en 1674, un rôle de « Plaisir chantant » dans le prologue d'*Alceste*[8]. Son nom se voit, en 1677, au cours du ballet d'*Isis;* en janvier 1680, parmi ceux des exécutants de celui de *Bellérophon*, et le mois suivant (3 février),

1. Ms. fr. 12526, f° 61v°. Même *Registre*, f° 147. Ceci infirme les conclusions de notre article sur les Rebel, publié dans le *Recueil de la Société internationale de Musique* de janvier 1906. Nous admettions alors que J.-F. Rebel était né vers 1661.

2. 4e entrée. Parmi les hauts personnages qui dansèrent dans ce ballet, on remarquait le roi, Madame, mesdames de Montespan et de la Vallière.

3. Ballet en 7 entrées.

4. Sur tous ces ballets et sur les ballets suivants, on consultera la collection publiée par Robert Ballard sous le titre : *Ballets royaux* (Bibl. nat. Réserve, Yf. 1204-1249). Voir aussi : Henry Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, 1914.

5. Le *Ballet des Ballets,* dansé en décembre 1670, et composé de 5 actes, comportait un grand déploiement instrumental : 12 flûtes au 1er acte, 22 bergers violonistes et flûtistes au 3e (Chœur de l'Amour), etc. Dumanoir était « répétiteur » pour les 24 violons à ce ballet ; il touchait, de ce chef, 72 livres, le 20 décembre 1671 (Arch. nat., O1 2819, f° 15).

6. *État de la France*, 1672, t. I, p. 360. Le nom du musicien est orthographié *Rebelle.*

7. Durey de Noinville : *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, Paris, 1753, t. II, p. 76.

8. *Ibid.*, p. 82.

à l'occasion du ballet de *Proserpine*. On le rencontre encore l'année d'après au nombre des interprètes du ballet du *Triomphe de l'Amour*[1].

Chez Jean Rebel, que l'*État de la France* de 1683 enregistre parmi les musiciens de la reine, en qualité de haute-contre, et touchant, de ce chef, des gages annuels de 600 livres[2], le musicien l'emportait certainement sur le virtuose; on en a la preuve dans ce fait qu'il eut l'honneur d'être appelé à prendre part au fameux concours ouvert en 1683, afin de recruter des sous-maîtres de la musique royale, concours auquel on avait mandé à Versailles tous les maîtres de la musique se sentant assez habiles « pour pouvoir disputer ces places par la beauté et par la bonté de leur Musique[3] ».

Jean Rebel comptait parmi les 35 musiciens qui firent chanter leurs œuvres devant le roi, et il triompha de la première épreuve éliminatoire, puisque nous le retrouvons avec les 15 maîtres admis à entrer en loge pour y composer le motet qui devait déterminer le classement définitif[4]. C'était donc un homme de valeur, capable de se mesurer avec les Lalande, les Nivers, les Goupillet, les Collasse, et les Minoret; il ne reste rien de lui.

Sa charge à la musique de la reine, comme on l'a vu, lui rapportait 600 livres; de ses fonctions d'ordinaire de la musique royale servant par semestre, il retirait, en outre, 450 livres payées par les Menus-Plaisirs pour ses « gages, nourriture et entreténement[5] ». Notre homme jouissait par conséquent d'une certaine aisance; c'est ainsi que, le 20 octobre 1684, il se constituait une rente de 600 livres sur l'Hôtel de Ville[6].

Devenu veuf d'Anne Nolson, et cela d'assez bonne heure, Jean Rebel épousa en secondes noces Françoise Cantais, qui lui donna d'autres enfants, dont l'existence nous est révélée par divers actes conservés dans l'étude de Mc Godet, notaire à Paris. Nous apprenons, de la sorte, qu' « Hélène Rebel » naquit le 22 mars 1678, à 1 h. de l'après-midi, de Jean Rebel, « ordinaire de la musique du Roy et de la Reyne », et de Françoise Cantais, et qu'elle eut pour parrain J.-B. de la Chesnaye, page d'honneur de Mgr le Dauphin, et pour marraine Hélène Renaudot, fille d'Eusèbe Renaudot, premier médecin de Mgr le Dauphin, et d'Anne-Marie Haigues[7]. Nous apprenons encore que son frère Jean-Thomas Rebel, officier de S. A. le Prince de Monaco, donna à Hélène Rebel procuration par-devant le notaire du Pecq, Me Levraud du Chasteau, avant de se rendre à Monaco en 1704[8]; enfin, que cinq ans plus tard, le même Jean-Thomas et sa sœur, par-devant Me Pasquier, notaire à Paris, constituaient pleins pouvoirs à André Huart Duparc, à l'effet de toucher les arrérages des rentes qu'ils possédaient sur l'Hôtel de Ville[9].

Louis Rebel, encore mineur à la fin de 1705, avait pour tutrice sa tante

1. Le ballet du *Triomphe de l'Amour* fut représenté, pour la première fois, à Saint-Germain, le 21 janvier 1681; — il se composait de 20 entrées (Parfaict : *Histoire de l'Académie royale de Musique*, p. 153, Ms. fr. 6532).
2. Arch. nat., *Musique de la Reyne*, 1683, Z1a 513.
3. *Mercure galant*, avril 1683, pp. 313, 316.
4. *Ibid.* Une erreur typographique fait orthographier Mebel le nom du musicien.
5. Arch. nat., KK. 214, fo 8.
6. Le 11 mars 1688, Jean Rebel, par-devant Me Pasquier, notaire à Paris, donnait procuration à André Huart Duparc, bourgeois de Paris, à l'effet de toucher les arrérages échus et à échoir de cette rente. Cette procuration porte la signature de Jean Rebel. Minutes de M. Godet, notaire à Paris.
7. Pièce jointe à l'acte de 1706 qui suit. Minutes Godet.
8. *Procuration du 1er février 1704.* Minutes Godet.
9. *Procuration du 17 février 1709. Ibid.* Hélène Rebel demeure à Saint-Germain-en-Laye. C'est le même André Huart Duparc auquel Jean Rebel donnait ses pouvoirs en mars 1688.

Marie Cantais, veuve de Jean du Coudin, sieur Darnaudin. Ses parents ne vivaient plus à la fin de 1699, puisque, le 31 décembre de cette année, Marie Cantais faisait acte de tutrice, en constituant une rente de 180 livres sur les aides et gabelles, au profit de son pupille Louis[1].

Le 18 juin 1685, le roi accordait à Jean Rebel un brevet de don de place à bâtir à Versailles, place qui le rendait voisin de Philidor l'aîné et de Le Roux[2]. Puis, quelque temps après, le 5 août, sa femme, Françoise Cantais, mourait et était enterrée à Notre-Dame de Versailles[3].

Jean Rebel mourut en 1692, puisqu'il fut remplacé par Joseph Arnoul, à la chapelle royale, le 26 novembre de cette année[4].

Il avait contracté une troisième union dont il eut une fille, Thérèse, mariée par la suite à un sieur Godar[5].

*
* *

Si l'on en croit les anciens historiographes, Jean-Fery Rebel aurait été d'une extrême précocité. Clément et l'abbé de la Porte, dans leurs *Anecdotes dramatiques*, Beffara, dans son *Dictionnaire*, rapportent que, dès l'âge de 8 ans, il jouait du violon à Saint-Germain-en-Laye, devant le roi. Un jour, Lully, s'étant aperçu qu'il avait dans sa poche un gros rouleau de musique, s'empara de ce rouleau, qui contenait les parties d'orchestre et de chant d'un acte d'opéra de la composition du jeune Rebel. Mise sur-le-champ en répétition, cette musique fut trouvée bonne[6]. Nous n'avons pu obtenir confirmation de l'anecdote; en revanche, il semble certain que J.-F. Rebel reçut des leçons de Lully; on peut invoquer à cet égard le témoignage, sans doute un peu tardif, mais cependant très net, du *Mercure* de 1738, qui, citant les élèves du surintendant de la musique de Louis XIV, énumère successivement Verdier, Joubert, Marchand, *Rebel père* et Lalande[7]. Le *Rebel père* dont il est question ici n'est autre que Jean-Fery, qu'on désignait ainsi à cette époque (1738) pour le distinguer de son fils François. — Si Jean-Fery apprit auprès de Lully à jouer du violon et à composer, il trouva également en son père, Jean Rebel, un excellent maître, dont nous avons signalé plus haut les qualités de musicien.

On est mal informé sur l'existence que mena Jean-Fery Rebel durant les trente premières années de sa vie.

1. *Mainlevée*, du 27 avril 1706, déposée par Louis Rebel (Minutes Godet). Rente constituée par-devant De Lambon le jeune et Périchon, notaires à Paris.

2. *Brevet de don de place à bâtir* à Versailles, pour Jean Rebel, chantre de la musique du Roy, contenant 10t 4p de face sur la rue Saint-Antoine, et 16t 4p sur la rue des Mauvais-Garçons, tenant d'un costé au nommé Philidor l'aîsné et de l'autre au nommé Le Roux (Arch. nat. O1. 29, fo 605).

3. « 6e août 1685. Françoise Cantais, femme de Jean Rebel, ordinaire de la musique du Roi, 40 ans, décédée hier a esté inhumée, selon son désir, dans le cimetière. » *Versailles, Notre-Dame, Baptêmes, Mariages et Sépultures.* Collection Parent de Rosan, 45, fo 123.

4. Retenue de chantre de la chapelle du semestre de janvier pour Joseph Arnoul, à la place de feu Jean Rebel. Versailles, le 26 novembre 1692 (Arch. nat. O . 36, fo 235 et Z1a 486).

5. C'est ce qui résulte du testament d'Anne-Renée Rebel, femme Lalande, que nous citons plus loin. Nous remarquerons qu'un Jean Rebel de Versailles et Marie-Nicole Michelot figurent, à la date du 30 mars 1691, sur le registre des dispenses pour les mariages de l'archevêché de Paris (Ms. fr. 12526, fo 139vo).

6. On peut lire le même récit sur une feuille volante manuscrite des Archives de l'Opéra, et qui paraît provenir d'un résumé d'histoire musicale écrit dans les premières années du dix-huitième siècle. On le retrouve encore dans le *Journal de Musique*, 1777, no 5, p. 17.

7. *Mercure*, août 1738, p. 1726. Voir aussi Vidal : *Les Instruments à archet*, t. II, p. 156.

Il semble, cependant, qu'il soit entré, en qualité de violon, à l'Académie royale de musique, aux environs de 1700, bien que les documents conservés aux archives de l'Opéra ne portent pas la date de sa nomination[1]. Sa présence à l'orchestre de l'Académie royale en 1700 nous est révélée par le *Mercure galant,* à propos du voyage que le duc d'Anjou, Philippe, fit en Espagne, pour aller occuper le trône que lui laissait le testament de Charles II[2]. Le jeune souverain entreprenait là « une longue et pénible marche[3] », et, afin d'en combattre l'ennui et la fatigue, le comte d'Ayen avait formé un corps de musique destiné à accompagner le duc d'Anjou dans son déplacement. On devait s'arrêter en quarante villes, entre Versailles et Irun, et, à chacune de ces stations, les musiciens ambulants exécutaient force divertissements, sans compter le concours qu'ils prêtaient aux cérémonies religieuses. Parmi eux, on relève, sous la rubrique : *Joüeurs d'Instrumens de l'Opéra :* La Barre, le flûtiste, et deux violons, Lalande et Rebel, celui-ci n'étant autre que Jean-Fery[4].

Les mêmes Lalande et Rebel reparaissent en mars 1701, lors d'une fête donnée à Valmagne, près de Béziers, par le maréchal de Noailles aux ducs de Bourgogne et de Berry. D'après le *Mercure,* le maréchal « dit aux Musiciens de sa suite et à Pascariel d'inventer quelque chose pour les divertir après leur souper, ce qu'ils concertèrent ensemble : Pascariel et Lalande, violon de l'Opéra, se déguiseraient en femmes, Gaye en gentilhomme campagnard, Roger en cuisinier, et *Rebel* en paysan... Ensuite, Roger et Gaye chantèrent en partie une chanson de paysan très divertissante; après quoy, Lalande et Rebel prirent leurs violons et accompagnèrent Pascariel, Roger et Gaye qui chantèrent un trio en faisant mille figures grotesques[5] ».

Jean-Fery avait épousé alors Catherine Couti[6], dont il eut le 19 juin un fils, François, baptisé à Saint-Roch le 21 juin[7], et qui, associé par la suite à François Francœur, devint directeur de l'Opéra.

Lors du séjour que le duc de Bourgogne fit à Saint-Maur, au mois de juillet 1701, Rebel participe à un « très beau concert » donné par Couperin, de Visée, Forqueray, Favre, Philbert et Descosteaux, auxquels se joint « une petite chanteuse de 8 à 9 ans[8] ».

Deux ans plus tard, en janvier 1703, Jean-Fery Rebel donne à l'Opéra une tragédie lyrique en 5 actes, avec prologue, *Ulysse,* dont Henri Guichard avait écrit le poème[9].

1. Ni le Ms. Amelot, ni l'*État de la régie actuelle de l'Opéra* de 1738 n'indiquent la date de l'entrée de Rebel à l'Académie royale. On y lit seulement après son nom : « Entré à l'Opéra en... » (Ms. Amelot, p. 638.)

2. *Mercure galant,* décembre 1700, pp. 235, 236.

3. *Ibid.,* novembre 1700, pp. 273, 275.

4. *Ibid.,* décembre 1700, pp. 235, 236. La musique emmenée au voyage par le comte d'Ayen comprenait outre les 3 instrumentistes désignés ci-dessus, 5 chanteurs et 20 autres joueurs d'instruments tels que hautbois, bassons, flûtes, basses de violes et théorbes. Le nom de Rebel est écrit *Robel.*

5. *Mercure,* mars 1701, p. 357.

6. Catherine Couti ou des Couty, ou Coutil, etc. — Cette dernière graphie phonétique indique bien qu'il faut lire Couti et non Conti.

7. « François, fils de Jean Rebel, officier du Roy, et de Catherine des Couty, né le 19 juin 1701, y fut baptisé le 21 du même mois. » (Certificat délivré le 11 juillet 1760.) *Extrait des Registres de la Paroisse Saint-Roch à Paris.* Ms. fr. 32962, n° 1127, f° 321, 324, in *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements,* 1904, p. 647.

8. *Mercure,* juillet 1701, p. 246.

9. *Ulysse,* tragédie lyrique en 5 actes et prologue, avait été écrit par Henri Guichard, contrôleur des bâtiments du roi, et célèbre surtout par ses démêlés avec Lully. Au dire de Beffara, *Ulysse* aurait été représenté le 23 janvier 1703, et non pas le 21, comme l'indique Parfaict; mais Beffara ne donne aucune raison

Le succès d'*Ulysse* fut nul. « Nous ne parlons de cet Opéra, écrit Parfaict, que pour conserver une anecdote qui le concerne. L'auteur des paroles, avant que de les donner au Musicien, les avoit lues à plusieurs personnes qui luy en promirent un succès marqué. Comme il parut douter de ce jugement, ces mêmes personnes offrirent de prendre sur leur compte l'événement de cet opéra. On convint d'une somme, dont on passa un acte chez un notaire; au moyen de quoi, Guichard abandonna ses droits sur la recette. La représentation de cette Pièce justifia les craintes du Poète. Jamais opéra n'a été plus généralement proscrit du public. Guichard ne parut point décontenancé de l'aventure; au contraire, il badina avec ses critiques, en leur disant qu'ils ne pouvaient juger bien sainement de son opéra, s'ils n'avaient pas vu son 6e acte. Il entendait celui qu'on avoit passé chez un Notaire, et qui lui avoit assuré une somme de 1.000 livres[1]. »

C'était toujours autant de gagné. Pourtant, *Ulysse,* malgré son infortune, entrait, en partie, dans une combinaison appelée *Télémaque ou Fragments des Modernes,* et représentée le 11 novembre 1704[2]. Ces *Fragments* accordaient l'hospitalité à un chœur de femmes à l'unisson d'*Ulysse :* « Chantez, nymphes, chantez[3]. »

Entre temps, la famille de notre musicien s'accroissait d'un nouveau rejeton mâle, Jean-Charles, né le 2 mars 1704, et auquel Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert, le claveciniste du roi, tenait lieu de parrain. Cet enfant ne devait vivre que quelques mois[4]; il mourut le 27 août 1705[5].

Il y a lieu de remarquer qu'*Ulysse,* la première œuvre publiée par Rebel, ne mentionne pas son titre d'ordinaire de l'Académie royale[6], bien que, comme nous l'avons vu, Rebel fît partie de l'orchestre de ce théâtre depuis 1700 environ. Nous trouvons dans Lecerf de la Viéville la confirmation de la présence du musicien à l'Opéra en 1704, et cela dans le 2e *Dialogue* qui porte précisément cette date. Le comte y dit, en effet, qu'en Italie, les maîtres les plus réputés ne dédaignent pas de jouer dans les orchestres : « M. l'abbé, dit-il, a vu à Rome Corelli, Pasquini et Gaëtani au même opéra, » ce qui lui vaut, de la part du Chevalier, la réplique suivante :

« Il ne tiendra qu'à lui de voir, dans l'orchestre de Paris, Rebel, respectable aux Italiens mêmes, par ses Sonates[7]. »

de cette rectification; *Ulysse* ne fut jamais repris. A la création, Mlle Desmatins remplissait le rôle de Circé, Mlle Maupin celui de Pénélope, et Thévenard celui d'Ulysse. D'après Beffara, les représentations prirent fin le vendredi 9 février 1703.

1. Ms. fr. 6532, fo 106 (Bibl. nat.).

2. *Télémaque* ou *Fragments Modernes,* mis en scène par Danchet et Campra, fut représenté, pour la première fois, le 11 novembre 1704. Cette pièce se trouve en manuscrit in-fo à la Bibliothèque de l'Opéra. Voir : L. de la Laurencie : *André Campra, musicien profane* (*Année musicale,* 1913, pp. 167, 168).

3. Sur ce chœur, voir notre article du *Bulletin trimestriel de la Société internationale de musique,* janvier 1906, pp. 267, 268.

4. « Dudit jour (3 mars 1704). Jean-Charles, fils de Jean Rebel, bourgeois, présent, et de Catherine Couty, sa femme, demeurant rue Saint-Honoré, en cette paroisse, né le 2e jour de ce mois, a été baptisé. Parrain : Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert, ordinaire de la musique de la Chambre du roi, demeurant dite rue et paroisse... » (Arch. Seine, Fonds Bégis.)

5. « Du 28 août 1705. Jean-Charles, fils de Jean Rebel, bourgeois, et de Catherine Coutil, sa femme, âgé de 18 mois, décédé hier, rue d'Argenteuil en cette paroisse, a été inhumé au cimetière. Présents : Artus, maître tourneur, Mignard, gagne-deniers. » (Arch. Seine, Fonds Bégis.)

6. Le titre d'*Ulysse* porte simplement : « par Monsieur Rebel ».

7. Lecerf de la Viéville, *Comparaison...* 2e dialogue (1704), p. 117. Donc J.-F. Rebel faisait partie de l'orchestre de l'Opéra, en 1704.

Lecerf fait allusion ici aux sonates à 2 et à 3 de Rebel, déjà écrites en 1695, mais publiées seulement en 1713, car on peut lire, sur le catalogue de Boisgelou, la mention suivante : « Ces Sonates étaient composées dès 1695. L'auteur les vendait jusqu'à 15 livres et 16 livres l'exemplaire; à présent, on n'en auroit pas 2 *sols*[1]. » Négligeons l'appréciation de Boisgelou pour retenir simplement le fait de l'existence, en 1695, des sonates à 2 et à 3 de J.-F. Rebel, fait qu'un autre document vient confirmer. La collection de Jules Écorcheville contenait, en effet, une copie manuscrite de la partie de basse des sonates en question, copie munie d'un titre imprimé, dont nous reproduisons la teneur :

Sonata || *à II et III parties* || *composé* || *Par Monsieur Rebel* || *Basse* || *Pour le Clavessin* || A Paris || chez l'Auteur rüe d'Argenteuil, aux Bastons Royaux, Butte Saint Roch, 1695. in 4°[2].

D'un autre côté, un manuscrit de la Bibliothèque de Versailles renferme la partie de 1er dessus, correspondant à la partie de basse de la collection Écorcheville, avec le titre ci-après :

Sonattes || *à 2 Et à 3* || *De M. Rebel* || *1er Dessus* || (s.d.)[3].

Cette partie de dessus paraît bien, en dépit de quelques variantes insignifiantes, être une copie exécutée au dix-huitième siècle sur le recueil dont Jules Écorcheville possédait la basse, et ainsi se trouverait vérifié le dire de Boisgelou. Observons aussi que le recueil sorti en 1713 des presses de Ballard porte, à la table, une indication que nous ne devons pas négliger : « Quoyque cet ouvrage soit promis au public depuis le mois de novembre 1712, *temps qu'il a été commencé,* il n'a pu estre achevé parfaitement que le 1er mars 1713[4]. » L'impression avait donc été commencée en 1712, et il est probable qu'on se borna, jusqu'à cette époque, à faire imprimer quelques titres destinés aux couvertures, couvertures dont la collection Écorcheville contenait un exemplaire.

Lorsque, en 1705, J.-F. Rebel publie ses *Pièces pour le violon, avec la Basse continue, divisées par suites de tons,* le musicien s'intitule « Ordinaire de l'Académie royale de Musique[5] ». Cette année-là, le 18 août, il entre aux 24 violons, en remplacement de Jean Ronty de la Fosse, décédé. La retenue de la charge avait été effectuée dès le 24 juillet 1705, mais l'ordonnance de décharge, prescrivant de payer à « Jean Rebel » les gages qui lui étaient attribués, spécifie qu'il n'a prêté serment que le 18 août suivant[6]. Enfin, les états de la Cour des Aides pour 1706 nous le montrent au nombre des 24 violons, et émargeant pour la somme annuelle de 365 livres[7].

En 1711, Rebel, « l'un des vingt-quatre ordinaires de la Chambre du Roy », publie, chez Christophe Ballard, une symphonie intitulée *Le Caprice,* et écrite

1. *Catalogue* de Boisgelou, Bibl. nat. Réserve.

2. Le manuscrit la collection de J. Écorcheville contient 24 pages in-4°.

3. Bibl. de Versailles, n° 162 des Mss. Le catalogue porte la mention suivante : Ms. dix-huitième siècle, 55 pp. 284/210. Rel. veau. Cette partie de dessus présente, par rapport à la partie de basse de la collection Écorcheville, quelques légères variantes dans la terminologie et dans la façon de qualifier les mouvements.

4. Bibl. nat., V_m^7 1132.

5. *Pièces* | *Pour le Violon* | *Avec la Basse Continue* | *Divisées* | *Par Suites de Tons* | *Qui peuvent aussi se jouer sur le clavecin* | *et sur la viole* | *Par M. Rebel, Ordinaire de l'Académie royale de Musique.* | A Paris, chez Christophe Ballard, 1705. Avec privilége (livre I).

6. Arch. nat., O^1.49, f° 109, du 24 juillet 1705. O^1.50, f° 32 du 23 février 1706.

7. *Ibid.,* Z^{1a} 487.

pour 2 violons, basse et basse continue[1]. L'année suivante, 1712, il fait paraître une autre symphonie pour 2 violons et la basse qu'il appelle *La Boutade*[2]. Rebel demeure alors rue Neuve-des-Petits-Champs, au coin de la rue Sainte-Anne. Au dire des historiens du dix-huitième siècle, cette dernière composition aurait joui d'un succès très vif[3]. Elle devait bientôt être suivie du recueil de *Douze Sonates à 2 et à 3,* commencé en 1712 et terminé chez Ballard en 1713[4].

En 1712-1713, Jean-Fery remplit à l'Opéra les fonctions d'accompagnateur au clavecin, en tête des musiciens du « petit chœur », et cela, aux appointements annuels de 600 livres. Il y avait quarante-huit musiciens à l'orchestre, que La Coste dirigeait en qualité de batteur de mesure, moyennant un traitement annuel de 1 000 livres[5].

Aussi actif comme compositeur que comme exécutant, il ne tarde pas à donner un pendant à ses *Pièces pour le violon* de 1705, sous les espèces de *Sonates à violon seul, mêlées de plusieurs récits pour la viole,* qui voient le jour « chez l'auteur », en 1713, et qu'il publie au moyen d'un privilège général, valable 10 ans, du 26 novembre 1713[6]. Nous donnons ci-dessous un fac-similé de sa signature à cette époque :

Puis, il fait entrer dans la phalange instrumentale où il était claveciniste son fils François, âgé seulement de 13 ans, qui, malgré sa jeunesse, tient solidement un emploi de violon aux appointements de 600 livres[7]. François Rebel montrait tant de dispositions pour la musique et tant d'ardeur pour son instrument que

1. Si l'on en croit Beffara, le *Caprice* aurait été demandé à Rebel pour la sérénade que l'Académie de musique donnait tous les ans au roi, le jour de la Saint-Louis, dans le jardin des Tuileries. « Il eut un succès prodigieux, et fut redonné depuis de temps à autre. » Clément et La Porte racontent que le *Caprice,* primitivement destiné à une exécution purement instrumentale, ne servit à accompagner les danses que sur l'initiative de Mlle Prevost. « La Dlle Prevost imagina de danser cette symphonie, ce qui donna lieu à Rebel d'en composer d'autres. » (*Anecdotes dramatiques,* t. III, p. 427.) En voici le titre :

Caprice | *Par M. Rebel* | *L'un des vingt-quatre ordinaires de la Chambre du Roy.* | A Paris, chez Christophe Ballard | 1711.

2. *Boutade Par* | *M. Rebel L'un des vingt-quatre Ordinaires* | *de la Musique* | *de la Chambre du Roi* | *et de l'Académie roiale* | *de Musique* |. Cette pièce convient à la viole et au clavecin. | Prix 25 s. broché.

Se vend à Paris | chez | L'Auteur, rue Neuve-des Petits-Champs, au coin de la rue Sainte-Anne. Le Sr Foucaut, Marchand, rüe Saint-Honoré, à la règle d'Or. | Et à la porte de l'Académie Roiale de Musique | MDCCXII.

3. La Borde, *Essai,* t. III, p. 470. La table des œuvres de Rebel parues en 1713, qui figure à la fin du recueil de *Douze Sonates à 2 et à 3 parties,* mentionne *La Boutude* au nombre des compositions gravées de Rebel.

4. Les Sonates de Rebel sont ainsi intitulées : *Recueil* | *De Douze* | *Sonates* | *A II et III parties,* | *avec* | *La Basse chiffrée :* | *Par Monsieur Rebel* | *L'un des vingt-quatre Ordinaires de la Musique* | *de la Chambre du Roy et de l'Académie Royale* | *De Musique.* | A Paris, chez Christophe Ballard, 1712-1713.

5. *Privilège* | *accordé* | *Arrests* | *rendus* | *et* | *Réglement* | *fait par Sa Majesté pour* | *L'Académie Royalle* | *de Musique* | 1712-1713. — Arch. Opéra.

6. Ce privilége est accordé à Rebel pour ses « *Sonates* et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale ». M. Brenet : *La Librairie musicale en France de 1653 à 1740* Recueil de la Société internationale de Musique, avril 1907 p. 424). *Sonales à violon seul* | *Mellées de plusieurs Récits* | *pour la Viole* | *Par M. Rebel* | *L'un des 24 ordinaires de* | *la musique de la Chambre du Roi* | *et de l'Académie roïale de* | *musique* | *Livre IIe* | *Première partie.* | *Seconde partie* | *composée* | *de Préludes* | *Allemandes* | *Courantes* | *Sarabandes* | *Rondeaux, Gavottes* | *et Gigues* | Paris | chez l'auteur, 1713.

7. Arch. Opéra. — *Détail de la Régie actuel de l'Opéra,* 1738 : « Rebel François, entré en 1714. »

son père le propose, trois ans plus tard, pour son survivancier aux 24 violons. Le texte de l'ordonnance agréant cette proposition est aussi élogieux pour le père que pour le fils :

« Du 22 aoust 1717, à Paris.

« Voulant témoigner à Jean-Fery Rebel, l'un des 24 joueurs de violon de nostre Chambre, la satisfaction des services qu'il a rendus, en cette qualité, au feu Roy, nostre très-honoré Seigneur et bisayeul, et à nous, pendant plusieurs années, nous avons eu agréable la très humble supplication qu'il nous a faite d'accorder la survivance de ladite charge à François Rebel, son fils, à quoy nous avons d'autant plus volontiers consenty que nous sommes informés de sa sagesse, de sa capacité, et de ses rares talents pour la musique et les instrumens[1]. »

Entre temps, Rebel avait composé une autre symphonie qui, grâce aux charmes et au talent de M[lle] Prévost, allait fournir la plus brillante carrière. Nous voulons parler des célèbres *Caractères de la Danse* publiés en 1715, et que Françoise Prévost, devenue, en quelque sorte, l'associée artistique de Jean-Fery Rebel, mit en grande réputation[2].

Au reste, cette danseuse, une des curiosités de la capitale, se voyait comblée de prévenances de la part des personnages de marque de passage à Paris. C'est ainsi que, lors du voyage du czar, M[lle] Prévost dansa les *Caractères de la Danse* pendant l'opéra d'*Hypermnestre* de Gervais[3], auquel le souverain moscovite assista de la loge du Palais-Royal. « S.-M. le Czar fut frappée, rapporte le *Mercure,* lorsqu'on leva la toile, de la magnificence du spectacle, des changemens de décoration et de la danse de M[lle] Prévôt. Elle la rafraichit de quelques verres de bière, qu'elle ne voulut pas recevoir de la main de ce Prince qui les lui présentait[4]. »

Grâce aux états de payement des Menus-Plaisirs, nous pouvons suivre la carrière de Jean-Fery, et constater qu'il n'occupait pas seulement aux 24 violons une place de symphoniste; il était encore une manière de directeur de la Compagnie. Ainsi, en 1717, il touche d'une part, 212 livres 10 sols, en qualité de « simphoniste », et, d'autre part, il reçoit 200 livres « à cause du soin qu'il prend de faire concerter les 24 joueurs de violon de la chambre[5] ».

Jean-Fery, chef d'orchestre, et fort bien en cour, n'allait pas tarder à recevoir d'autres fonctions; ses propres mérites, joints à son alliance avec Lalande[6], lui faisaient obtenir, sur les instances de son beau-frère, la survivance d'une moitié de la charge de compositeur de la musique de la chambre. Une ordonnance du

1. Arch. nat., O[1].61, f° 128.

2. Sur les *Caractères de la Danse,* on consultera la brochure que MM. Aubry et Dacier ont consacrée à ce divertissement et qui rassemble trois articles publiés par ces deux auteurs dans la *Revue musicale* des 1[er] juin, 15 juin et 1[er] juillet 1905. MM. Aubry et Dacier ont publié, à la suite de cette brochure, *les Caractères de la Danse.* Voici le titre de l'édition de 1715 :

Les Caractères | De la Dance | Fantaisie | Par M. Rebel | L'un des 24 Ordinaires de | la musique de la Chambre du Roy | Et de l'Académie Royale de Musique. | Se vend à Paris | chez l'autheur, le S[r] Leclerc, 1715.

3. Il s'agit de Pierre le Grand, sur le compte duquel Jean Buvat narre quelques anecdotes scatologiques (*Journal de la Régence,* t. I, pp. 268, 272).

4. *Mercure,* mai 1717, p. 195.

5. Arch. nat., O[1].2846, f° 22.

6. Michel-Richard de Lalande avait épousé, le 9 juillet 1684, en l'église Saint-Julien de Versailles, la sœur de Jean-Fery, Anne-Renée Rebel (*Etat civil de Versailles, P[sse] Notre-Dame provenant des registres de la paroisse Saint-Julien. Registre* n° 11). Voir notre article susvisé du *Bulletin trimestriel de la Société internationale de Musique,* janvier 1906, pp. 286 et suiv.

30 mars 1718 octroyait à Jean-Fery Rebel, beau-frère de Lalande, cette importante faveur, « ce que nous faisons, disait le libellé administratif, avec d'autant plus de plaisir que nous sommes informez de la capacité dudit Rebel[1] », l'autre moitié de la charge revenait à Jean-François de La Porte. Nanti de ce nouvel emploi, et institué musicien officiel, Rebel devait « aider et soulager Lalande », en attendant de recueillir sa succession définitive.

Le 21 juillet, il perd son frère Jean-Thomas qui figurait après lui, en 1717, sur l'état de payement des symphonistes de la chambre, pour une somme de 850 livres[2].

Moins d'un mois après, il lui naissait une fille, Anne-Louise; sur l'acte de baptême de cette enfant, enregistré à Saint-Roch, Jean-Fery s'intitule : « Maître de la Musique de la Chambre[3]. » La naissance d'Anne-Louise Rebel explique l'erreur des historiens qui, trompés par une similitude de noms, ont voulu faire d'Anne Rebel, femme de Lalande, la fille de Jean-Fery[4].

Le « compositeur de la musique de la chambre », devenu aussi vers cette époque « batteur de mesure » à l'Opéra[5], n'était pas seulement chargé de la composition des œuvres destinées à la musique royale; il devait encore assurer une partie des exécutions. Aussi, Rebel touche-t-il en 1720 une somme de 900 livres sur les Menus, pour avoir battu la mesure et conduit la musique du *Ballet de la Jeunesse,* du *Ballet de l'Inconnu* et du *Ballet de Cardenio,* à raison de 300 livres pour chacune de ces pièces[6].

Tous ces divertissements avaient été montés en l'honneur du jeune roi qui entrait, au mois de février 1720, dans sa onzième année[7]. Sur l'*Inconnu,* nous sommes renseignés par le *Mercure;* ce ballet, exécuté le 24 février 1720, servait d'intermède à la comédie de l'*Inconnu,* représentée par les comédiens du roi; on le donna cinq fois de suite « avec beaucoup de succès, malgré l'indisposition de plusieurs jeunes seigneurs, qui n'ont pu continuer d'y danser[8] ». Quant au ballet de *Cardenio,* le *Mercure* de novembre 1720 l'annonçait dans les termes suivants : « La salle des machines des Tuileries est réparée. On doit y représenter dans peu plusieurs Pièces avec des Intermèdes, dans lesquelles le Roy dansera avec les

1. Arch. nat., O[1].62, f° 52.

2. *Ibid.,* O[1] 2846, f° 22. Voici l'acte de décès de Jean-Thomas Rebel : « L'an mille sept cent dix-huit, le vingt-deuxième jour de juillet, Jean-Thomas Rebel, ordinaire de la musique du Roy, âgé d'environ 43 ans, décédé d'hier [21 juillet], a été enterré dans le cimetière de cette paroisse par moy soussigné, en présence de François Rebel son neveu, et de M. François Gaye, ancien chanoine de Cambrai, qui ont signé avec moy. — Rebel. Gaye. » (*Notre-Dame de Versailles, Sépultures,* 1718, f°s 67, 67v°.)

3. « L'an 1718, le 27 d'août, Anne-Louise, fille de Jean Rebel, Ordinaire de la musique du Roy et Maître de la Musique de la Chambre, présent, et de Catherine Couti, son épouse, demeurant Rue Thérèse, en cette paroisse, née aujourd'hui, a esté baptisée : le parrein Louis Rebel, intéressé dans les affaires du Roy, Rue Sainte-Anne, en cette paroisse : la marreine Magdeleine-Angélique Rebel, fille de père dudit enfant susdit, Rue Thérèse en cette paroisse. » (*Extrait des Registres de la Paroisse Saint-Roch à Paris,* Arch. nat. *Pensions,* $O^1 685_3$.) On remarquera, pour Magdeleine-Angélique Rebel, l'expression « fille de père dudit enfant » qui pourrait laisser supposer que Magdeleine Angélique était d'un autre lit. Nous avons déjà signalé Louis Rebel, officier du roi, parmi les enfants de Jean Rebel et de Françoise Cantais.

4. Entre autres, Durey de Noinville, dans son *Histoire de l'Académie royale de musique,* t. II, p. 40.

5. Nicolas Boindin : *Lettres historiques sur les spectacles de Paris* (1719).

6. Arch. nat., O[1]2851, f° 172 v° *Menus, Quartier de janvier 1720.*

7. Louis XV avait eu 10 ans le 15 février 1720.

8. *Mercure,* février 1720, p. 182-186. Beauchamps : *Recherches sur les Théâtres de France,* 1735, t. III, p. 198. Le ballet de l'*Inconnu* comprenait 5 entrées.

jeunes seigneurs de sa cour. On en fera l'ouverture par les *Folies de Cardenio*, tirées de *Don Quichotte,* comédie en 3 actes[1]. »

La première représentation eut lieu le 30 novembre 1720[2]. La pièce était de Coypel le jeune, et la musique de Lalande, surintendant de la musique du roi. A en croire Mathieu Marais, les paroles ne valaient rien, et le ballet était « trop triste pour un jeune roi[3] ».

Quant à la musique, son extrême médiocrité ne sauvait pas une pièce aussi longue qu'ennuyeuse. Toute la cour y assistait, et « la salle brillait plus de pierreries que de bougies »; le roi dansait deux fois[4].

Le lundi 20 janvier 1721, on adaptait encore les entrées de ce ballet à *Endimion ou l'Amour vengé*[5]; le souverain dansait en Amour, mais, au mois de février, les représentations furent suspendues par ordre du maréchal de Villeroy, gouverneur du roi, parce que celui-ci s'y était trop échauffé et avait pris un gros rhume[6].

Les comptes des Menus-Plaisirs nous donnent des renseignements très précis sur la dépense qu'occasionna le ballet de *Cardenio*. Indépendamment de 14578 livres employées au payement du personnel de la musique et de la danse, le Pintre, prévôt de Balon, touchait 100 livres pour les répétitions qu'il avait fait faire au roi et aux seigneurs[7]. Ballard recevait 3239 livres pour les exemplaires du ballet[8], et il y avait 1791 livres de frais de carrosses[9]. Ajoutons que l'exécution de *Cardenio* avait été fatale à la basse de Monteclair.

C'était encore Jean-Fery qui, le 3 décembre 1721, présidait à l'interprétation du *Ballet des Quatre Éléments,* représenté sur le théâtre des Appartements aux Tuileries, et le trésorier des Menus lui payait « la somme de 330 livres pour estre par luy distribuée aux simphonistes qui ont joué des Instrumens à ladite première représentation[10]. Ces symphonistes, au nombre de 33, comprenaient 22 violons, 7 hautbois et 4 bassons[11].

Tout en s'assurant les libéralités royales, Rebel ne négligeait pas l'appui que pouvaient lui prêter de riches et puissants protecteurs, toujours attentifs, à cette époque, à jouer, auprès des artistes, le rôle de Mécènes. Le célèbre Law s'intéressait à lui, et la femme du financier lui commandait même de la musique, ainsi qu'en témoigne la dédicace qu'elle reçut du musicien, en 1720, pour sa *Terpsichore*; Rebel écrivait à sa protectrice :

« Madame,

« J'ai composé en différents temps des Simphonies d'un goust singulier qui,

1. *Mercure,* novembre 1720, p. 185; décembre 1720, p. 190.
2. *Ibid.,* décembre 1720, p. 190.
3. M. Marais. *Mémoires,* t. II, p. 31. 32. Il dit encore : « Où êtes-vous, Quinault et Lully? »
4. *Ibid.,* pp. 38, 39. Marais ajoute : « On a imprimé les paroles du *Prologue* et *Entrée* chez Ballard, qui ont paru mauvaises sur le papier comme en chant. »
5. *Endimion* fut joué par les Comédiens italiens sur le grand théâtre des Tuileries, construit par Vigarani sur l'ordre de Louis XIV, et qui pouvait contenir de sept à huit mille personnes. (Voir Hurtant, *Dictionnaire historique de la Ville de Paris,* t. III, p. 726.) Beauchamps, *loco cit.,* t. III, p. 199.
6. Jean Buvat, *Journal de la Régence,* t. II, p. 211; et Marais, *loco cit.,* lundi 3 février 1721, t. II, p. 63.
7. Arch. nat., O^1.2851, f° 172 v°.
8. *Ibid.,* f° 176. — 9. *Ibid.,* f° 203.
10. *Ibid.,* $O^1$2853, f° 192. Le *Ballet des Quatre Éléments* dont il est question ici n'est autre que *Les Éléments, Ballet du roi,* en 4 entrées et Prologue, musique de Lalande et Destouches. Il donna probablement à Rebel l'idée d'écrire une composition analogue.
11. Arch. nat., O^1.2853, f° 192 v°.

après avoir pleu au public, ont encore eu le bonheur de réussir auprès de vous, quoyque vous ne les ayez entendues qu'accompagnées de ce charme séducteur des grâces et des pas d'une illustre danceuse[1]; permettez-moy, Madame, de croire que vous avez fait un peu d'attention à la musique par l'ordre que j'ay reçu de votre part d'en faire encore une; animé de cette gloire, je prends la liberté de vous l'offrir, trop heureux si elle est de vostre goust, elle aura tout le succès que je me propose, n'ayant d'autre but que de vous plaire et de vous assurer que je suis, avec un profond respect,

« Madame,
« votre très humble et très obéissant serviteur,
« REBEL[2]. »

Nous retiendrons de cette dédicace les éloges que Rebel fait de Mlle Prévost, dont le brillant talent s'associa si heureusement aux succès du musicien. On rencontrait Rebel dans nombre de salons à la mode, parmi ce monde de la Régence pimpant et musqué qui, avidement, se ruait au plaisir, et duquel Rosalba Carriera a tracé, par le pastel et par la plume, tant de gracieux portraits. Rosalba écrit dans son *Journal,* à la date du 30 septembre 1720 : « Au Concert donné chez M. Crozat, je vis le Régent, Law, et autres personnes[3]. » Ce qu'étaient ces autres personnes, M. Sensier va nous le dire : « Le Concert, explique-t-il, dans les notes de son édition du *Journal* de l'artiste italienne, donné par Crozat, pour faire valoir le talent sur le violon de Rosalba, fut une solennité musicale à laquelle le Régent ne manqua pas d'assister avec Law, qui n'était cependant pas l'ami de Crozat, puis le comte de Caylus[4], M. et Mme de Julienne, Watteau, Mariette, l'abbé de Marolle et Hénin. » Mais il y a plus, car Watteau devait fixer un souvenir précis de ce concert sur un dessin qu'il nous a transmis, et qui donne les portraits des principaux exécutants : Antoine, le flûtiste, Rebel, le violoniste, Paccini, le chanteur, Mlle d'Argenon et Rosalba elle-même[5].

Watteau n'a, du reste, pas laissé ce seul dessin du violoniste ; il a exécuté de lui un grand portrait où le musicien, vêtu d'une sorte de robe de chambre à raies, est représenté écrivant, assis à un clavecin sur lequel repose son violon[6].

Le 5 mai 1722, Jean-Fery perd sa sœur, Anne Rebel, la femme de Michel-Richard de Lalande, et le testament de celle-ci fournit d'intéressants renseignements sur la famille Rebel. Anne Rebel mourut rue Sainte-Anne, paroisse Saint

1. Il s'agit ici, comme bien on pense, de Mlle Prévost.

2. Dédicace de *La Terpsichore* | *Sonate* | *Par M. Rebel Compositeur de la chambre du Roy.* Se vend à Paris | à l'Opéra et chez | la Veuve Foucault, Marchande, rue Saint-Honoré | à la Règle d'or | 1720.

3. *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721,* publié en italien par Vianelli, traduit en français par Alfred Sensier, Paris, J. Techener, 1865, p. 181.

4. Le comte de Caylus, grand amateur de musique, s'intéressait au violoniste Jean-Baptiste Senallié, qu'il emmena en Italie vers 1715. Voir Titon du Tillet : *Le Parnasse français,* 1er Supplément, pp. 673, 674.

5. Ce dessin, qui est placé au Louvre dans la collection des dessins de Watteau, porte le n° 1334 ; il provient de Mariette, qui y a écrit l'inscription suivante : « Praeclarorum musicorum cœtus, scilicet : Antonius, fidicen eximius, Paccini, italus cantor. Mus. Reg. et Da Dargenon car. de la Fosse, Pict. Acad. Sorori filia, cui suaves accentus Musa invideret. »

6. M. le comte Gérard de Rohan-Chabot possède le portrait de Rebel au crayon à deux couleurs, par Watteau. Ce portrait a été gravé par I. Moyreau et se trouve au Cabinet des Estampes et à la Bibliothèque du Conservatoire ; il porte l'inscription suivante :

J.-B. Rebel
Compositeur de la chambre du Roy
Et Maître de Musique de l'Académie royale.

Nous en donnons ici la reproduction. On voit que Rebel écrit de la main gauche.



J.-B. Rebel
(d'après un dessin de Watteau; gravure de Moyreau).

Roch, et sur son acte de décès, dressé à la date du 6 mai 1722, Jean-Fery figure comme « frère aîné » de la défunte; son autre frère Louis Rebel est mentionné à côté de Jean-Fery[1].

Il est probable que Louis-François Rebel, né en 1664, était mort à cette époque. Des enfants mâles de Jean Rebel, il ne restait alors que Jean-Fery, issu de son mariage avec Anne Nolson, et Louis, issu de son second mariage, contracté avec Françoise Cantais. — Dans ces conditions, Jean-Fery se trouvait bien être le « frère aîné », puisque Louis était du second lit.

Le 13 mars 1721, Anne Rebel avait fait un testament qui nous renseigne de façon très précise sur la situation de sa famille à cette date[2]. Anne Rebel partage sa fortune, mais seulement après le décès de Lalande son mari et « toute dette paiée et acquittée », en quatre parties qu'elle attribue respectivement :

La 1re à son frère « énée (*sic*) » Jean Rebel, du premier lit, et à ses neveux et nièces.

La 2e à sa sœur Thérèse du Guay, « à conditions qu'elle se charge de païer à ma sœur la religieuse à Sain-Cir une pantion viagère, sa vie duran, de 100 livres par année ».

La 3e partie à « mon frère Louis Rebel, du 2e lit, et à monsieur Duverger et à François Laporte[3]; tous trois partageront égallement la troisiemme partie de mon bien ».

La 4e « à ma sœur Teresse Godar, du 3e lit, et à mes domestiques », au nombre de 5.

Anne Rebel désignait comme exécuteur testamentaire Jean-Baptiste Bonot (?), sieur de la Mossette, administrateur de l'hôpital général, demeurant à Paris, à l'hôtel de Créquy, rue des Poulies, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois.

Il résulte de ce testament que Jean Rebel, le père de Jean-Fery et d'Anne-Renée, avait été marié trois fois, et que de ces trois mariages, 6 enfants survivaient en 1721, à savoir, 2 fils : Jean-Fery et Louis, et 4 filles : Anne Rebel (femme Lalande), Thérèse du Guay, la religieuse de Saint-Cyr et Thérèse Godar.

Jean-Fery n'appartenait pas seulement à la bande des 24 violons. Son fils, François, et lui faisaient encore partie, en 1722, des 26 symphonistes attachés à la chapelle-musique du roi[4]; il occupait donc à peu près toutes les situations officielles susceptibles de flatter l'amour-propre d'un artiste, et, comme en ce temps les charges présentaient un caractère essentiel d'hérédité, il s'empressait de fournir à François Rebel les moyens de recueillir sa succession et de se

1. « Du 6 mai 1722. Dame Anne Rebel, âgée de 60 ans, épouse de M. Michel de Lalande, surintendant de la musique du roi et maître de la musique de la chapelle et de la chambre de S. M., décédée hier, rue Sainte-Anne, en cette paroisse, a été inhumée dans la cave de la Chapelle de la sainte Vierge en cette église. Présents: M. Jean-Fery Rebel, maître de musique et compositeur de la chapelle et de la chambre du roi, son frère aîné, demeurant rue Royale, en cette paroisse; M. Louis Rebel, directeur des affaires du roi, son frère, demeurant rue des Blancs-Manteaux, paroisse Saint-Merry. » (Paris, Saint-Roch, 1722. Décès, Arch. Seine. Fonds Bégis.)

Reproduit par Herluison : *Actes d'état civil d'artistes musiciens*, p. 12. L'âge de 60 ans que cet acte donne à la défunte semble erroné, car elle n'a pu naître en 1662. *Le Mercure* de mai 1722, p. 192, lui donne 67 ans. Cet âge est également, et à fortiori, erroné.

2. *Testament olographe de dame Anne Rebel, Epouse de Lalande, surintendant de la musique du Roi, en date du 1er mars 1721, déposé par minute à Galloys, notaire à Paris, le 11 mai 1722. Insinué le 12 avril 1723.* Minutes Ader, notaire à Paris.

3. Il s'agit probablement ici de Jean-François de La Porte, qui possédait la moitié de la charge de compositeur de la chambre.

4. *État de la France de 1722. Chapelle-musique, simphonistes*, t. I, p. 156.

procurer de fructueux emplois. C'est ainsi que, le 22 mai 1723, François Rebel reçoit la survivance de la charge de joueur de théorbe de la chambre, sur la démission de Jean-Baptiste de la Fontaine[1], et que, dès le 23 septembre de la même année, Jean-Fery demande l'agrément du roi pour l'octroi à son fils de la survivance de sa charge de compositeur de la chambre[2], survivance qui ne devait être accordée à François que le 24 septembre 1727[3].

Les symphonies chorégraphiques de notre musicien jouissaient toujours d'un succès considérable, et on ne manquait pas de les exécuter à l'Opéra, lorsqu'un visiteur de marque assistait à quelque représentation de l'Académie royale de musique. Nous voyons de la sorte les princes de Bavière assister, le 30 septembre 1725, au *Ballet des Éléments,* après quoi on joue *le Caprice,* « qui est un excellent morceau de symphonie de sieur Rebel[4] ». De même, lorsque Nemeitz publie son *Séjour de Paris,* il a bien soin de signaler les symphonies dansées de Rebel : « Rebel, écrit-il, bat la mesure dans l'orchestre de l'Opéra ; il est connu particulièrement pour le *Caprice* et pour les *Caractères de la Danse,* nouvellement composés, dans lesquels Mlle Prévost a fait valoir son adresse sur le théâtre, avec une grâce non pareille[5]. »

Jean-Fery continue donc à exploiter le précieux filon des symphonies chorégraphiques. En 1729, il publie sa *Fantaisie,* sur laquelle Blondi, Laval et la Camargo dansent un *Pas de trois* « extrêmement applaudi, à la suite de *Tancrède* de Campra, les 26 et 27 mars 1729[6] ».

« Excellent morceau de musique de M. Rebel le père, » voilà comment le *Mercure* qualifie la *Fantaisie* dansée après la reprise de *Tancrède,* au mois de mai de la même année[7].

On joue encore cette symphonie le 8 septembre, à l'occasion du concert donné par l'Académie royale de musique, sur le perron des Tuileries, pour la naissance du Dauphin[8].

Dorénavant, la musique de Rebel figure, à côté de celle de Lully, sur les programmes des festivités et des anniversaires royaux[9]. La *Fantaisie* surtout et son fameux *Pas de trois* connaissent une fortune extraordinaire. Ils sont successivement ajoutés à *Thésée* (22 mars 1730), à *Télémaque* (23 et 24 mars), à *Phaéton* (29 décembre 1730), à *Amadis de Gaule* (24 et 29 mars 1732), à *Isis* (16 et 21 février 1733), à *Omphale* (21 mars 1734), à *Iphigénie en Tauride* (26 mars 1734). Enfin, la *Fantaisie* de Rebel est jouée une fois de plus, le 10 mai 1752, après la

1. Arch. nat., O1 67, f° 333.
2. *Ibid.,* O1 202, f° 77.
3. O1 71, f° 300vo.
4. *Mercure,* octobre 1725, p. 2490. On lit dans Beffara : « Le *Caprice,* symphonie de Rebel père, exécutée le dimanche 30 septembre 1725, à la suite des *Élémens.* »
5. Nemeitz, *Séjour de Paris, c'est-à-dire Instructions fidèles pour les voïageurs de condition.* Leyde, 1727, p. 352.
6. *Mercure,* avril 1729, p. 776. Sur le titre de cette nouvelle composition, Rebel inscrit ses fonctions officielles :
Fantaisie | par M. Rebel père | Compositeur de la Chambre | du Roy | et | Me de Musique de l'Académie | Royalle | Gravée par Mlle Louise Roussel. | A Paris, chez l'auteur, rue Saint-Vincent, à la porte de l'Opéra et chez le Sr Leclerc, 1729.
7. *Mercure,* mai 1729, p. 987. Le journal qualifie Rebel le père de compositeur de la chambre du Roi et de maître de musique de l'Académie royale.
8. *Ibid.,* septembre 1729, I, p. 2023. On trouvera une description de cette symphonie dans le Ms. fr. 6532, II, p. 49.
9. Le *Mercure* s'exprime de la façon suivante, à propos du concert de septembre 1729 : « Ce grand concert, qui fut très applaudi et très bien exécuté, fut terminé par une Pièce de symphonie de la composition de M. Rebel, intitulée la *Fantaisie,* et de trois « Vive le Roy » en faux bourdon, avec trompettes et timbales. » (Sept. 1729, p. 2023.)

représentation d'*Issé*. Nous n'allons pas tarder à rencontrer d'autres symphonies de Rebel, aussi achalandées que la *Fantaisie*, mais, auparavant, il importe de nous arrêter un peu sur un épisode de ses relations avec M[lle] Prévost.

On a vu plus haut que Jean-Fery s'était, en quelque sorte, assuré la collaboration de la célèbre danseuse; tous deux se rencontraient fréquemment, et il régnait entre eux une véritable camaraderie artistique. Françoise Prévost avait une fille ; le fils Rebel s'en éprit, et, le 23 juillet 1733, il épousait, à Saint-Eustache, Anne-Auguste de Valjolly, dont le contrat de mariage, passé le 22 juillet devant François-Jean-Roger et son confrère, notaires à Paris, nous dévoile l'origine romanesque[1].

A ce contrat figure, en effet, un grand seigneur, Alexandre-Maximilien-Balthazar de Gand, comte de Middelbourg, brigadier des armées du roi, colonel du régiment de sa marine et gouverneur de Bouchain, qui se déclare le père de la future[2]; ici, nous citerons le texte même de l'acte :

« Ledit seigneur, comte de Midelbourg, et ladite Damoiselle Prévost stipulant pour Damoiselle Anne-Auguste de Valjolly, leur fille naturelle, née le 1[er] janvier 1718 et baptisée le même jour en la Paroisse de Saint-Roch sous les noms de Anne-Auguste seulement, et comme fille naturelle de Père et Mère inconnus, et depuis reconnue par ledit seigneur et ladite D[elle] Prévost pour leur fille naturelle, et nommée par ledit seigneur, comte de Midelbourg, du nom de Valjolly, suivant l'acte reçu par Lorimier et son confrère, notaires à Paris, le 14 février 1726, à la minute duquel l'extrait baptistaire de ladite D[lle] Anne-Auguste de Valjolly est annexé, demeurant avec sa mère Prévost, susdites rue et paroisse, à ce présente, et de son consentement, pour elle et en son nom.[3] »

Le 1[er] janvier 1718, en effet, la dame Delescure, sage-femme, avait apporté à l'église Saint-Roch, aux fins de baptême, une enfant née le matin même, de père et mère inconnus, « au coin de la rue d'Argenteuil et de celle des Frondeurs », enfant à laquelle on donnait les prénoms d'Anne-Auguste[4]. Huit ans plus tard, par acte passé devant le notaire Lorimier, un riche protecteur de la Prévost, « haut et puissant seigneur de Gand », demeurant rue de Verneuil, et la Prévost elle-même reconnaissent cette enfant :

« Pour rendre témoignage à la vérité et constater l'Estat d'une fille qui est issue d'eux... que Anne-Auguste, baptisée en la paroisse de Saint-Roch, le 1[er] janvier 1718, comme fille naturelle, de père et mère inconnus... est leur fille naturelle et que ledit seigneur, comte de Middelbourg, veut et entend estre dorénavant appelée Anne-Auguste de Valjolly[5]. »

Ce nom de Valjolly, que Middelbourg octroyait à sa fille, était celui d'une terre

1. *Contrat de mariage* du 22 juillet 1733. Minutes Fontana, not. à Paris; ce contrat fut insinué le 17 octobre 1733. Registre 355, f° 147 (Arch. de la Seine).

2. Alexandre-Maximilien-Balthasar-Dominique de Gand, Villain de Mérode de Montmorency, comte de Middelbourg, marquis de Lincelles, Blaitrans et Seillière, baron de Glajon et Châtelineau, seigneur d'Arlay, Mouron, Valjolly, etc., appelé le comte de Mérode, frère cadet du maréchal prince d'Isenghien, était né le 2 janvier 1683. D'abord colonel du régiment de la marine, puis brigadier d'infanterie le 1[er] février 1719, et maréchal de camp le 20 février 1734, il fut nommé gouverneur de Bouchain en 1724 et mourut le 30 décembre 1758. D'après La Chesnaye des Bois : *Dictionnaire de la Noblesse*, t. VIII, p. 924.

3. *Contrat de mariage*, Rebel-Valjolly, susvisé.

4. Pièce jointe à l'acte de reconnaissance du 14 février 1726 (*Extrait des Registres des baptêmes de l'église Saint-Roch à Paris*).

5. *Reconnaissance d'état du 14 février 1726*. Minutes Fontana.

située dans le Hainaut français, sur laquelle il avait gagé une rente annuelle de 1250 livres qu'il allouait à Françoise Prévost, par acte passé le 17 juillet 1723, devant Mᵉ Lorimier. Des constitutions de rente de 400 livres et de 350 livres témoignaient ultérieurement de la confiance et de l'attachement que Middelbourg accordait à sa maîtresse, en dépit de la fâcheuse réputation dont celle-ci jouissait[1]. D'après un factum intitulé *Mémoire pour l'ambassadeur de Malte contre la Dlle Prévost,* une fille de cette dernière, nommée Auguste, et qui semble bien se confondre avec la future madame Rebel, aurait été successivement attribuée à l'ambassadeur Jean-Jacques de Mesmes, encore « qu'il n'aimât qu'en second », puis à un personnage désigné mystérieusement sous le nom de Médor, et enfin au généreux Middelbourg[2].

Les sentiments philanthropiques de Middelbourg trouvèrent une approbation dans le sein de sa propre famille, puisque son frère aîné, Louis de Gand, prince d'Isenghien[3], et la femme de celui-ci, Marguerite-Camille de Grimaldi, apposaient leurs signatures au pied du contrat de mariage de François Rebel. Le musicien n'avait, du reste, qu'à se louer de posséder un beau-père de si illustre maison, car Middelbourg constituait en dot à Anne-Auguste une somme de 30000 livres productrice de 1500 livres de rente, au payement de laquelle il affectait tous ses biens. De son côté, Françoise Prévost donnait à sa fille 2000 livres de rente et une somme de 10000 livres payable après sa mort.

Nous donnons ci-après le fac-similé des signatures de Françoise Prévost, de sa fille et des deux Rebel, père et fils, telles qu'elles figurent au contrat du 22 juillet 1733 :

fransoise prevost
Jean fery Rebel
francois Rebel
anne auguste de valjoly

On peut dire que, dans sa corbeille de noces, François Rebel apportait à sa

1. *Constitutions de rente des 17 juillet 1723, 5 avril 1726, 4 mars 1727 et 8 décembre 1727,* faites par le comte de Middelbourg en faveur de Françoise Prévost. Minutes Fontana.

2. Bibl. Arsenal. Ms. 3137. La Bibl. de la Ville de Paris possède ce même mémoire, ms. in-4° de 12 feuilles, n° 16589. Il nous apprend que la fameuse danseuse brillait moins par ses talents scéniques que « par le grand art qu'elle avait de commercer en amour ».

3. Louis de Gand de Mérode, prince d'Isenghien, fut le parrain de la fille de François Rebel, née le 12 septembre 1736, et baptisée Louise-Henriette. Voir notre article susvisé du *Recueil trimestriel de la Société internationale de musique,* p. 294.

femme l'honneur si envié d'être appelé à diriger la musique royale, car c'est lui, et non pas son père Jean-Fery, ainsi que tous les historiens l'ont répété, qui obtint la survivance de la charge de surintendant qu'occupait Destouches. Afin qu'il ne subsiste aucun doute sur ce point, nous transcrivons ci-après le début du texte du brevet d'assurance décerné à cet effet, le 31 août 1733 :

« Du 31 Août 1733, de Versailles.

« Le sieur André Cardinal Destouches, surintendant de la musique de la chambre, a représenté à Sa Majesté qu'elle vient d'accorder au Sr François Rebel la survivance de ladite charge[1]... »

Il s'agit donc bien ici de François Rebel, dont le prénom est formellement indiqué. A cette époque, d'ailleurs, les deux Rebel, père et fils, tous deux nantis de charges analogues, se trouvent fréquemment confondus, et il devient difficile de les séparer. Nous avons un exemple de l'indécision dans laquelle on se trouve à leur égard, au sujet de la direction du Concert spirituel à partir de 1734, direction que l'Académie royale de musique avait alors assumée. Lorsque le *Mercure* relate la première exécution effectuée sous le nouveau régime, le 25 décembre 1734, et dirigée par Rebel, il applique au père un titre qui revient au fils : « C'est le sieur Rebel, écrit-il, Maitre de musique de l'Académie et Surintendant de la musique du Roy, en survivance de M. Destouches, qui est chargé de l'exécution de ces concerts[2]. » Rebel père est bien maître de musique de l'Opéra, ainsi que Valhebert le signale dans son *Agenda* de 1732[3], mais c'est son fils qui possède la survivance de Destouches. Beffara, en reproduisant ce texte équivoque, a ajouté à Rebel le mot « père ». Il se pourrait d'ailleurs, ainsi que l'indique M. Chouquet[4], que Jean-Fery eût abandonné, en 1733, son emploi en faveur de son fils, mais, en l'absence de tout document décisif, nous estimons plus prudent de ne pas conclure[5].

Ne quittons pas l'année 1734 sans signaler une autre symphonie chorégraphique de Jean-Fery, *les Plaisirs champêtres,* divertissement de danse, qui fut ajouté le 19 septembre 1734 à *Acis et Galathée,* et exécuté par les demoiselles Camargo et Mariette et par les sieurs Dumoulin, Dupré, Malterre, et Javilliers[6]. Ce même divertissement s'adjoignit à l'*Omphale* de Destouches, du 17 février 1735 au 22 février inclus, puis à *Persée,* le 6 mai 1737.

Quoique fort âgé, Jean-Fery n'en continuait pas moins à se livrer à la composition; il y était encouragé par l'un de ses plus puissants protecteurs, le prince

1. Arch. nat. O[1] 77, f° 232. *Brevet d'assurance* de 1000 livres sur la charge de surintendant de la musique de la chambre dont le Sr Destouches est pourvu et le Sr Rebel en survivance.

2. *Mercure,* décembre 1734. pp. 2733. 2734. La même indication se retrouve dans l'*Essai historique sur l'Établissement de l'opéra en France,* par Louis-Joseph Francœur, Ms. Arch. de l'Opéra.

3. *L'Agenda du Voyageur ou le Calendrier des Fêtes,* par M.-S. de Valhebert, Paris, 1732, p. 88. Le Ms. Amelot l'intitule « batteur de mesure » comme l'*État de la Régie* de 1738, et nous apprend le chiffre de ses appointements, 1 200 livres. (Ms. Amelot, p. 638. Rebel y est désigné ainsi : Rebel [P.], c'est-à-dire *père.*)

4. G. Chouquet : *Histoire de la musique dramatique en France,* p. 316.

5. Remarquons toutefois que l'*État de la Régie actuel de l'Opéra* de 1738, dressé 4 ans après le concert en question, porte toujours Rebel (P.), soit Rebel père, comme batteur de mesure.

6. *L'Agenda historique et chronologique des Théâtres de Paris,* par François Parfaict, 1735. *Les | Plaisirs Champêtres | Par | M. Rebel père | Compositeur de la Chambre du Roy | et | Maître de Musique de l'Académie Royale.* | Gravé par Math. de Gland. | A Paris, le Sr Leclerc (s. d.).

de Carignan, auquel il dédiait sa curieuse symphonie des *Éléments,* dans des termes qu'il n'est pas inutile de rappeler :

« Monseigneur,

« C'est par les ordres et sous les auspices de Votre A. S. que j'ay entrepris la simphonie nouvelle que j'ay l'honneur de luy présenter. Quel motif plus puissant aurait pu m'animer ? On ne commande point au génie. Il est et veut être indépendant. Mais il peut trouver sa source dans le désir de plaire à Votre A. S. C'est de ce seul désir, Monseigneur, que j'ai emprunté des forces pour rentrer dans une carrière que j'avais abandonnée. Je suis, etc.[1]. »

Ainsi, le vieux Rebel retrouvait des forces pour écrire une de ses œuvres les plus marquantes. En même temps, et non sans souplesse, il alliait le ton du courtisan à la fierté de l'artiste, et on remarquera la force avec laquelle il sait proclamer l'indépendance du génie.

Les Éléments, « Pièce de symphonie nouvelle de M. Rebel le Père », furent exécutés à l'Opéra le 27 septembre 1737, après *Cadmus;* le *Mercure,* en rapportant le fait, donne les noms des danseurs qui prirent part à ce divertissement : les d[elles] Sallé et Mariette, les sieurs Dumoulin, Dupré, Malterre et Javilliers; il ajoute : « Ce divertissement, qui a été parfaitement bien exécuté et très applaudi, est orné d'une décoration qui caractérise les Éléments et fait grand effet[2]. »

On faisait encore appel aux *Éléments* les 17 et 23 mars 1738, à l'occasion des représentations données pour la capitation des acteurs, représentations qui comportaient, après *Cadmus* et le Divertissement de *Pourceaugnac,* le *Cahos* du sieur Rebel le père, auquel le *Mercure* adressait le compliment suivant : il « passe, de l'aveu des plus grands connaisseurs, pour l'un des plus beaux morceaux de symphonie qu'il y ait en ce genre[3] ».

Sur ces entrefaites, l'Opéra se décidait, à Pâques 1739, à mettre à la pension le vieux Jean-Fery[4], et l'année suivante, on pouvait voir son fils François, lors d'une représentation à la cour, le 22 juin 1740, faire exécuter, à la satisfaction générale, des fragments des *Éléments,* des *Caractères de la Danse,* et les deux musettes de la *Terspsichore* de Jean-Fery Rebel[5].

Il semble bien que, jusqu'à la fin de sa vie, Jean-Fery ait conservé ses fonctions de violoniste de la chambre, bien qu'ici encore, les comptes des Menus-Plaisirs, signalant des sommes allouées à « Rebel violon », laissent subsister, quant à la personne visée, une indécision analogue à celle que nous avons rencontrée plus haut à l'égard de la direction du Concert spirituel[6]. Toutefois, notre musicien

1. *Lettre dédicatoire* des *Élémens.* Victor-Amédée, prince de Carignan, lieutenant général des armées de France et de Savoie, était né le 29 février 1690 et mourut le 4 avril 1741 (La Chesnaye des Bois, t. XVIII, p. 358). C'est à lui que M[lle] Duval dédia les *Génies* en 1736. Grand amateur d'art et de spectacles, il avait « pour chefs de ses plaisirs histrioniques » M. de la Fautrière, le marquis de Locmaria, et le médecin Procope (*Gazettes à la main,* 1737, Bibl. de la Ville de Paris, Ms. 26700). Nous donnons ci-après le titre des *Éléments :*

Les | Élémens | Symphonie nouvelle | par | M. Rebel le Père | Compositeur de Musique | de la Chambre du Roy | dédiée | à S. A. S. Monseigneur le Prince de Carignan. | Gravée par de Gland, Graveur de Sa Majesté. | Chez l'auteur, chez M. Sailliot, vis-à-vis les Écuries de Monseigneur, le S[r] Leclerc et à l'Opéra (s. d.).

2. *Mercure,* octobre 1737, p. 2266.

3. *Mercure,* mars 1738, p. 566.

4. Arch. Opéra. Ms. Amelot, p. 638.

5. *Mercure,* juillet 1740, pp. 1628, 1633. Dans la sélection établie par François Rebel figurait le premier air du morceau des *Éléments :* « Le Ciel dans ces climats a versé ses largesses, » puis la *Loure,* le *Tambourin* du *Pas de trois* (*Fantaisie*), avec le *Menuet* des *Caractères de la Danse.*

6. Voir notamment O[1].2861, f[o] 312 et f[o] 312[vo].

figure en 1736, sous le nom de Jean-Baptiste-Fery Rebel, parmi les 24 violons [1]; il compte encore dans cette compagnie en 1743, 1744 et 1746, avec la mention : « Jean Rebel et François son fils en survivance [2] ». A partir de ce moment, son nom disparaît, et l'état de 1749 ne porte plus que celui de François [3].

Jean-Fery mourut à Paris, rue Saint-Honoré, le 2 janvier 1747, et fut enterré en l'église Saint-Roch, sa paroisse, le lendemain 3 janvier, en présence de son fils François et de Charles-Louis Mion ; il n'avait pas encore quatre-vingt-un ans. Les *Affiches de Paris* du jeudi 5 février 1747 portent, à la rubrique des « Billets d'enterrement » du 3 janvier : « M. Rebel, compositeur de la Musique de la chambre du Roy, décédé rue Saint-Honoré [4]. »

Jean-Fery était titulaire d'une pension de 300 livres sur les Menus [5] et laissait, outre son fils François, deux filles, Madeleine-Angélique et Anne-Louise.

II

Les œuvres de musique instrumentale de J.-F. Rebel se classent, ainsi que nous venons de le voir, dans l'ordre suivant, lequel s'établit par leurs dates de publication :

I. *Pièces pour le violon avec la Basse continue, divisées par suites de tons, qui peuvent se jouer sur le clavecin et sur la viole,* 1705.
II. *Caprice,* 1711.
III. *Boutade,* 1712.
IV. *Recueil de Douze Sonates à II et III parties, avec la Basse chiffrée,* 1712-1713. (Ce recueil date en réalité de 1695.)
V. *Sonates à violon seul Mellées de plusieurs Récits pour la Viole,* 1713.
VI. *Les Caractères de la Dance, Fantaisie,* 1715.
VII. *La Terpsichore, Sonate,* 1720.
VIII. *Fantaisie,* 1729.
IX. *Les Plaisirs Champêtres* (s. d.) [1734].
X. *Les Élémens, Symphonie nouvelle* (s. d.) [1737].

Nous ajouterons que la Bibliothèque royale de Dresde possède un manuscrit de seize pages portant comme titre : *Suiten del Sign. Rebel,* et contenant (p. 1-2) *La petite Drôt,* suite pour deux violons, alto et basse [6]. Le manuscrit en question insère, à partir de la page 3, *Les Caractères de la Danse.*

Cette dernière symphonie se compose de onze danses toutes rattachées à un sujet unique : l'amour, et chacune d'elles est accompagnée d'un argument qui expose un épisode emprunté à ce thème.

L'étude que nous nous proposons d'effectuer ici s'attachera plus spécialement aux œuvres de violon proprement dites, c'est-à-dire à celles qui, dans la

1. *État de la France,* 1736, t. I, p. 339.
2. Arch. nat. Z^{1a} 487.
3. *Ibid.,* État du 1er juillet 1749.
4. Voici l'acte de décès de Jean Fery-Rebel : « Le 3 janvier, Jean-Fery Rebel, âgé d'environ 80 ans, compositeur de la musique de la Chambre du roi, veuf de Claude-Catherine Couty, décédé hier, rue Saint-Honoré, en cette paroisse, a été inhumé dans la cave de la chapelle de la Sainte Vierge; présents : Sieur François Rebel, surintendant de la musique du Roi, et Sieur Charles-Louis Mion, officier du Roi, demeurant susdites rue et paroisse. » Signé : Rebel, Mion. (*Extrait des Registres de Saint-Roch.* Ms. 12526, f° 77 : *Affiches de Paris* [1745-1751], f° 19.)
5. Arch. nat., O^1.634. Lettre R (*Pensions*).
6. Ce manuscrit provient de l'ancien fonds de la cathédrale de Dresde, qui passa dans la collection particulière du roi de Saxe, d'où il a été versé à la Bibliothèque royale. (Communication de M. Arno Reichert.)

liste ci-dessus, correspondent aux numéros I, IV et V. Pour les symphonies chorégraphiques, on consultera notre mémoire sur les Rebel, paru dans le recueil de de la Société internationale de musique de janvier 1906, et l'étude consacrée par MM. Aubry et Dacier aux *Caractères de la Danse* (1905).

Morphologie. — Les pièces du premier recueil sont distribuées en suites de tons, selon l'habitude alors à la mode pour les pièces instrumentales. Il suffira de citer les deux livres de *Pièces de clavecin* de Chambonnières, publiés en 1670, comme aussi les *Pièces de viole* de Demachy (1685), de Marais (1686), et les *Pièces de Simphonie* rangées en suites de tons de l'organiste marseillais Charles Desmazures[1] (1702). En tête de ce dernier recueil, l'auteur place quelques déclarations sur le classement des pièces par suites de tons, dont nous extrayons le passage suivant : « J'ay divisé toutes ces symphonies par suites sur les sept lettres de la Gamme, afin que chaque ton puisse servir pour un Concert ou Sérénade. On les trouvera d'un chant aisé et facile, quoyqu'il y en ait quelques-unes de vitesse et même d'exercice[2]. »

Les musiciens maintenaient donc l'unité de tonalité à l'intérieur d'une même suite, unité rendue nécessaire par la difficulté que présentait l'accord du luth, quand bien même ils confiaient l'exécution de leurs suites à d'autres instruments que celui-ci. Tel est le cas pour le premier recueil de Rebel. Ce recueil comprend trois suites écrites respectivement en *sol* majeur, *ré* mineur et *ré* majeur, et dont le nombre des mouvements varie de sept à neuf. Le musicien y adopte exclusivement les clefs de *sol* et d'*ut* première ligne, et pratique de nombreux changements de clefs, à l'intérieur d'une même pièce, de façon à ce que la notation ne dépasse pas les limites de la portée.

Les suites de Rebel réalisent strictement l'architecture de la Suite de l'école parisienne de luth des environs de 1650[3]. Toutes débutent, en effet, par un *Prélude,* suivi d'une *Allemande,* d'une *Courante* et d'une *Sarabande,* après quoi s'échelonnent d'autres danses, telles que la *Gigue,* la *Passacaille,* la *Chaconne,* le *Menuet* ou le *Rondeau,* auxquels le musicien adjoint parfois des morceaux de fantaisie, qu'il intitule *Boutade* ou *Caprice,* et même des pièces descriptives, comme les *Cloches,* dont nous rencontrons des exemples dans les symphonies de Desmazures et de Gaultier[4].

On trouve un *Menuet* pénultième dans la Suite III, et le *Rondeau* est représenté dans les trois Suites, alors que Rebel introduit une *Chaconne* dans les deux premières, et une *Passacaille* dans la dernière.

On observe un autre caractère dans les douze Sonates à II et à III parties du recueil de 1712, qui, comme nous l'avons vu plus haut, remonte à 1695. Ici, le nombre des mouvements varie de cinq à huit, mais la désignation de ceux-ci s'écarte de la terminologie chorégraphique. Les titres des différents mouvements ne sont plus des noms d'airs de danse ; ils sont d'ordre agogique ou esthétique :

1. Sur les *Suites* de Desmazures, voir notre article : *Un Emule de Lully, Pierre Gaultier de Marseille* (*Recueil trimestriel de la Société internationale de musique,* oct.-décembre 1911, pp. 50 et suiv.)
2. *Ibid.*
3. Cf. Tobias Norlind, *loco cit.,* p. 387 et suiv.
4. Dans les *Pièces de Simphonie rangées en suites de tons* de Charles Desmazures (1702), il y a un *Carillon.* Dans les *Symphonies de Feu M. Gaultier de Marseille, divisées par suites de tons* (1707), on trouve aussi un joyeux *Carillon* en *fa* majeur. (L. de la Laurencie, *Un Emule de Lully, Pierre Gaultier de Marseille, Recueil trimestriel de la Société internationale de Musique,* octobre-décembre 1911, pp. 54, 58.)

« Lentement », « Viste », « Gay ». Seule, la Sonate XI se clôt par une *Grande Chaconne*. Ici Rebel s'adonne à la sonate d'église.

Ces sonates, dont les sept premières comportent trois parties instrumentales, deux dessus de violon et la basse, et les cinq dernières deux seulement, un dessus de violon et la basse, débutent, le plus souvent, par un *Lentement* ou par un *Gravement,* et se terminent par un *Viste* ou par un *Gay*. Cependant on observe un dispositif différent dans les Sonates I, II, III, IX et XI ; tantôt c'est le mouvement initial qui est vif (Son. III, XI), tantôt c'est le morceau final qui est lent (Son. I, II, IX) ; enfin, certaines pièces se caractérisent par la prédominance des mouvements lents ou des mouvements vifs ; il y a des *sonates lentes,* telle la Sonate II qui, sur un ensemble de cinq morceaux, compte trois *Lentement,* et des *sonates vives,* telle la Sonate III, dont, seul, l'avant-dernier mouvement est lent.

Quelques mouvements lents, placés au centre des sonates, adoptent le ton de la sous-dominante (Son. II)[1] ou bien s'établissent en mineur sur la tonique générale (Son. V). On observera aussi que des mouvements lents très courts s'intercalent parfois entre deux mouvements vifs et jouent ainsi le rôle de *soudure*[2].

Enfin, sous leur forme première, toutes les sonates de notre recueil, qui sont encore écrites en clef de *sol* première ligne, reçoivent des titres littéraires qui caractérisent leur atmosphère générale et qui s'inspirent du goût mythologique alors en faveur. Voici ces titres d'après la table du manuscrit de Versailles :

A Trois : la *Flore,* l'*Apollon,* la *Vénus,* la *Pallas,* l'*Immortelle,* le *Tombeau de M. de Lully.*

A Deux : la *Sincère,* la *Fidelle,* l'*Iris,* la *Brillante,* la *Toutte-Belle*[3]. Ces cinq dernières sonates constituent les premiers représentants de nos sonates à violon seul et basse. En fait, Rebel détient donc avec Brossard la priorité de ce type de composition, mais il ne publia son recueil que deux ans après les sonates à violon seul et basse de François Duval.

Le recueil de 1713, *Sonates à Violon seul Mellées de plusieurs Récits pour la Viole,* et composé de deux parties, adopte la clef de *sol* deuxième ligne. Dans la première partie de ce recueil, nous trouvons six sonates en quatre et cinq mouvements, avec prédominance de titres agogiques ou esthétiques.

Les morceaux de début sont en général lents ou d'allure modérée, sauf dans la Sonate V qui commence par un *Viste* 4/8.

Quant aux mouvements terminaux, ils sont toujours vifs. En tête de la Sonate III, Rebel place une sorte de petite ouverture à la française, *lentement, vite, lentement ;* il y a lieu d'observer que le mouvement lent initial, cadence, soit à la tonique, soit à la dominante, et, particularité intéressante, que la *Musette* terminale de la Sonate I présente une partie en mineur, suivie de la reprise du majeur, dispositif dans lequel on peut voir un embryon de celui qui sera adopté pour les menuets (*Trio en mineur avec Da capo au majeur*). Enfin, la *Sarabande* de la Sonate V s'écrit au relatif mineur.

La seconde partie du recueil se compose exclusivement de sonates constituées par des airs de danse. Le *Rondeau* y est représenté quatre fois, et celui de la

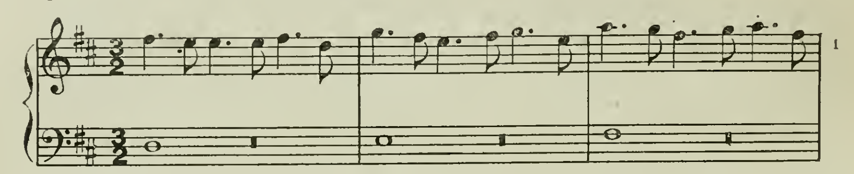
1. Le deuxième *Lentement* de cette sonate est en *ut* mineur, donc à la sous-dominante du ton de *fa* adopté par cette composition.

2. C'est le cas du deuxième *Lentement* de la quatrième Sonate, composé de quatre mesures, et qui s'intercale entre deux *Gay* 6/4.

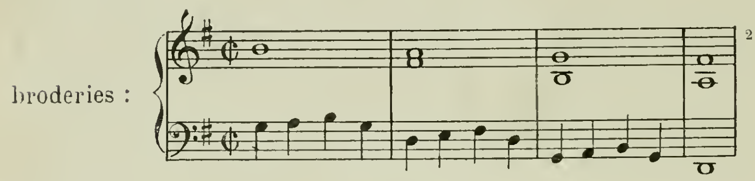
3. Bibliothèque de Versailles, n° 162 des Mss, *Table.*

Sonate X comporte douze couplets. Nous rencontrons ici de véritables *sonates de chambre* dont le nombre des mouvements n'est guère que de trois ou quatre.

Thématique et composition. — *Ier Recueil.* Le style des *Préludes* présente une physionomie extrêmement lullyste, avec son allure saccadée et majestueuse, avec le déploiement emphatique de ses lourdes valeurs en doubles cordes qui alternent avec les rythmes ♩. ♪ ♩. ♪ si typiques de l'écriture des ouvertures de Lully. Rebel y fait un fréquent emploi de la gamme du ton que brode le dessus, tandis que la basse en impose solidement les degrés successifs :
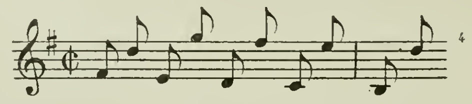

[1]

Ou bien, il écrit le violon en doubles cordes, et confie à la basse de discrètes broderies :


[2]
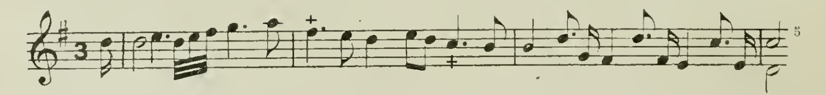
Dans les *Allemandes,* la thématique est plus diversifiée; Rebel y utilise un choix de valeurs rythmiques plus riche que celui qui lui sert pour les *Préludes;* des accords de trois et de quatre notes viennent, de temps en temps, ponctuer les figurations[3].

Tel passage ou « brisure », à mouvement parallèle :


[4]

n'est pas sans présenter quelque analogie avec la thématique du *Tempo di Gavotta* de la Sonate IX, en *la* majeur de l'op. V de Corelli.
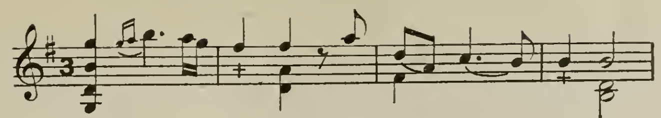
Aux *Courantes,* Rebel attribue une rythmique vive et souple tout à fait conforme au caractère ondoyant et preste de ces pièces. Il écrira, par exemple :


[5]

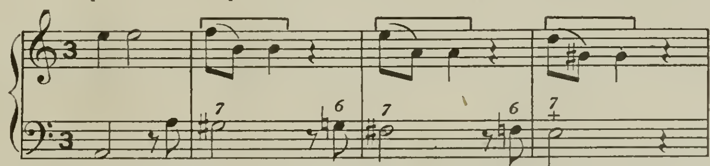
La conclusion des phrases se souligne fréquemment au moyen d'un accord arpégé, et le musicien use encore d'accords de cette nature dans les *Sarabandes,* particularité qui, ainsi que l'a remarqué justement Pierre Aubry, rappelle l'écriture destinée à la viole; il n'y a, du reste, là rien de surprenant, puisque l'auteur déclare lui-même que ses pièces « peuvent aussi se jouer sur la viole ».

Voici le début de la *Sarabande* de la première Suite :

1. *Prélude* 3/2 de la 3e Suite.
2. *Prélude* ₵ de la 1re Suite; il est joué « par accords ».
3. Par ex., dans l'*Allemande* de la 1re Suite.
4. *Ibid.,*
5. *Courante* 3 de la 1re Suite.
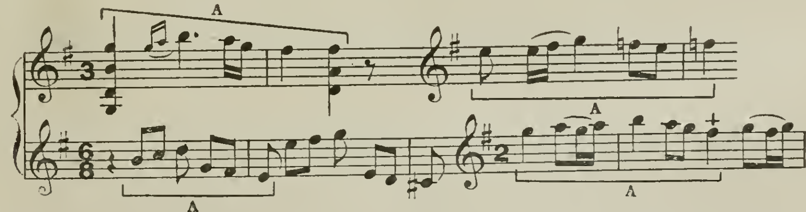


On constatera, en outre, à la troisième mesure de cet exemple, la présence du fameux *Vorhalt* ou *Seufzer,* dont, un demi-siècle plus tard, l'Ecole de Mannheim devait faire un si fréquent usage. Cette figure se trouve répétée trois fois dans le passage suivant que nous empruntons à la *Sarabande* de la deuxième Suite :
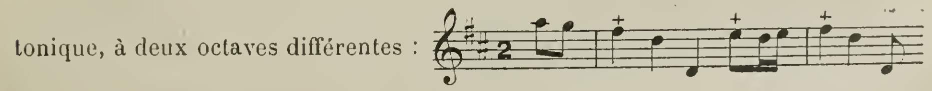


et son caractère de sanglot est encore confirmé par le mouvement chromatique descendant de la basse. La prétendue invention des musiciens palatins avait donc de lointains précédents.

Quant aux *Chaconnes* et *Passacailles,* elles témoignent chez Rebel d'une certaine fertilité d'imagination dans le choix et l'agencement des diverses variations que comportent ces pièces; en général, le musicien cherche à établir un contraste entre des variations de caractère large et des variations très figurées. A la Suite II, il joint un *Caprice,* morceau de fantaisie[1], construit sur basse contrainte et qui, fort développé, constitue une manière de thème varié.

Tous les airs de danse employés par Rebel dans ses trois suites ont la forme binaire à reprises, avec le mouvement tonal, *tonique — dominante — tonique.*. Des traces fort apparentes du cyclisme des anciennes suites se relèvent au cours de ces compositions ; on voit alors une incise d'une certaine étendue se reproduire dans la plupart des pièces constituant la suite ; prenons, par exemple, la Suite I : nous rencontrerons dans la *Courante,* la *Sarabande,* la *Gigue* et la *Bourrée* finale, une figure A, aisément reconnaissable sous les légères déformations qu'elle subit au sein de ces différents airs de danse :

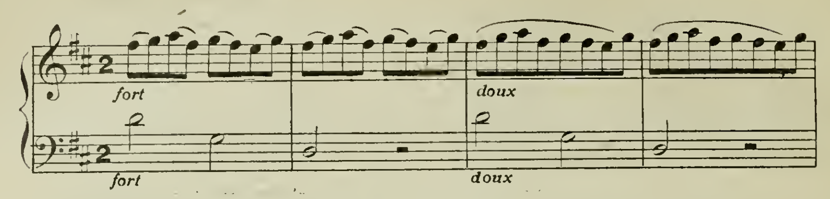


Les *Cloches, Rondeau* final de la troisième Suite, appartiennent au genre descriptif, et rentrent dans la catégorie des *Carillons* si fort à la mode à l'époque de Rebel. Sans doute, ici, le musicien ne s'est guère mis en frais d'imagination. Toutefois, le thème des *Cloches,* par son tour alerte, ne manque pas de pittoresque ; il se propage, avec des effets d'écho, pendant que la basse carillonne des *ré,* tonique, à deux octaves différentes :



1. Écrit pour deux dessus, alto et basse, ce *Caprice* se compose de deux mouvements, *Gravement* et *Vivement* 3.

Puis, ce sont de petites figurations tintinnabulantes qui s'égrènent au-dessus du carillon obstiné de la basse :



que l'on rapprochera du dispositif du *Carillon* en *fa* majeur qui ouvre la quatrième Suite des *Trios* de Pierre Gaultier de Marseille[1].

IIe Recueil. — La thématique n'est guère moins courte ni moins sèche que dans le premier recueil. Nous rappellerons ici que, malgré sa date de publication, le recueil de *Douze Sonates à II et III parties* remonte à 1695. On y relève les dérivations de thèmes et d'incises qui contribuent à sceller l'unité des divers mouvements d'une même sonate ; c'est ainsi que trois figures exposées dans le *Gravement* initial de la Sonate IX se présentent à nouveau avec de légères transformations dans les autres morceaux de cette sonate.

De plus, Rebel, qui affectionne tout particulièrement le régime séquentiel, la répétition d'une même figure sur les divers degrés de l'échelle, tendance qui, du reste, ne va pas sans conférer quelque monotonie à son style et sans lui prêter une sorte de grandeur assez vide, Rebel, disons-nous, élargit dans son deuxième recueil le clavier des valeurs rythmiques dont il fait emploi ; son écriture se complique, se frise, accorde l'hospitalité à des petits groupes de triples croches; elle devient plus ornée et plus minutieuse.

Chez les auteurs italiens, on constate la même particularité, comme on peut s'en convaincre en ouvrant le recueil de *Sonatinæ XII, violino solo* d'Ignace Albertini, publié à Vienne en 1692, c'est-à-dire sensiblement à la même époque où furent composées les *Sonates à II et III parties* de Rebel.

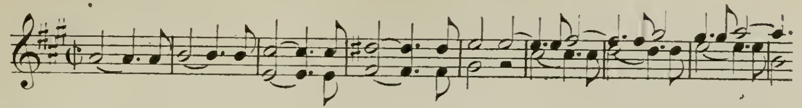
Toutefois, l'influence italienne semble faible dans l'œuvre de Rebel. Ses contemporains le félicitaient même d'échapper à la contagion des manières d'outremonts. C'est ainsi qu'au cours de ses *Dialogues,* Lecerf de la Viéville prend soin de citer notre musicien au nombre des artistes français qui s'efforcent de garder leur personnalité.

« Rebel nous a déjà donné des Sonates, dit froidement le Comte... Oh, parbleu, pour Rebel, nous le retenons, et ne lui faites pas, s'il vous plaît, l'affront de croire que ses Sonates brillassent en Italie. Rebel y a véritablement mis une partie du génie et du feu italiens; mais il a eu le goût et le soin de les tempérer par la sagesse et la douceur françoises, et il s'est abstenu de ces chutes effrayantes et monstrueuses qui font les délices des Italiens[2]. »

Et de fait, l'examen de la musique de violon de Rebel montre qu'il ne suit que d'assez loin les suggestions de Corelli et qu'il demeure fermement attaché à notre vieux style. A ce point de vue, la sonate à III parties intitulée *la Flore* présente un certain intérêt. Écrite pour deux dessus de violon, basse pour la viole et

1. L. de la Laurencie, *Un Émule de Lully* (*loco cit.*, pp. 58, 59).
2. Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique française et de la musique italienne* (1704), t. I, p. 93. Le « Comte » est le champion de la musique italienne.

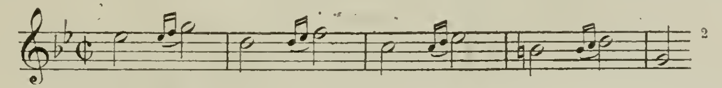
clavecin, elle débute par un mouvement lent à la longue et solennelle mélodie qui s'étire en séquence ascendante :



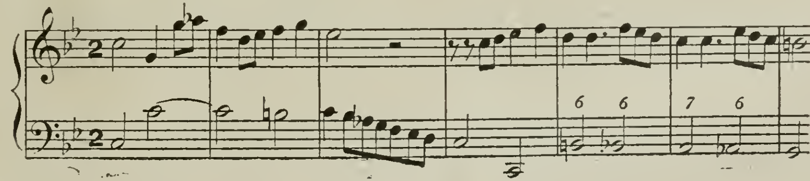
Malgré leur allure un peu languissante et d'une noblesse toute protocolaire, les mouvements lents ne sont pas sans mérite; les *fugato,* en revanche, avec leur thématique sèche, courte, anguleuse, aux notes répétées, relèvent de la plus froide et de la plus ennuyeuse des scholastiques. Seul, le *Gay* final à trois temps respire une gaieté bon enfant et vive qui rappelle certaines inspirations de nos luthistes.

La septième sonate, baptisée *Tombeau de M. de Lully,* marque l'habitude très répandue chez les musiciens de la fin du dix-septième siècle de rendre hommage à leurs prédécesseurs en écrivant des « Tombeaux [1] ».

Baignant dans la tonalité d'*ut* mineur, de laquelle elle reçoit une teinte particulièrement mélancolique, cette composition s'ouvre et se termine par un *Gravement,* intitulé « Les Regrets », sorte de marche funèbre d'allure chancelante :


[2]

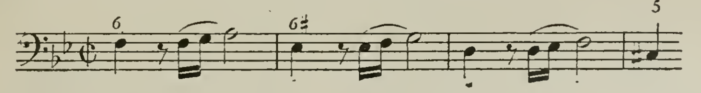
Après ce début, qui établit de suite une atmosphère d'accablement, un mouvement plus vif développe un motif unique, conformément à l'habitude de Rebel, c'est-à-dire que l'auteur présente un certain nombre de fois son thème dans des tons peu éloignés du ton principal, et qu'il en utilise les différentes parties au moyen des artifices ordinaires du contrepoint; on procède ici par répétition; on fait passer un thème unique à travers les registres de divers instruments, et on tisse de la sorte une étoffe quelque peu monotone, en laquelle les mêmes dessins rythmiques s'incrustent avec ténacité, quoique le motif initial ne manque pas de langueur élégiaque :



On remarquera le mouvement chromatique de la basse aux mesures 5 et 6,

1. Nous citerons le tombeau de Chambonnières par d'Anglebert, celui de Sainte-Colombe par Marin Marais. V. M. Brenet, *Les Tombeaux en musique* (*Rev. musicale,* 1903, pp. 568 et 631).

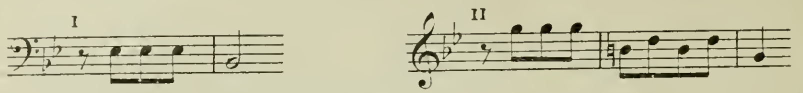
2. Le thème des « Regrets » présente, dans le Ms. d'Ecorcheville, une variante intéressante; voici, en effet, sous quelle forme la basse l'y expose :



La différence qui se manifeste ici avec la version de l'édition Ballard indique très nettement la façon dont ce thème doit être exécuté. Il fallait lui imprimer une allure hésitante que la 2e version précise mieux que la 1re.

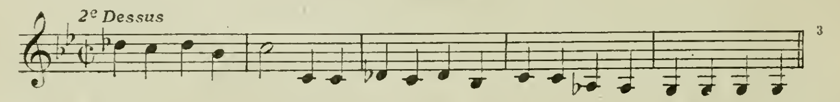
mouvement qui, selon l'esthétique de l'époque, détermine une expression de tristesse.

Le *Tombeau de Lully* contient deux *Récits* d'allure dramatique, dont le second présente un motif de quatre notes très caractéristique, et que les deux violons et la basse traitent en imitations, au cours de ce mouvement. Ce thème revêt les deux formes suivantes :



La première offre quelque ressemblance avec le premier thème de l'allegro de début de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven[1], et la seconde apparaît assez fréquemment dans la musique instrumentale de l'époque, et notamment au cours d'une sonate attribuée à Marc-Antoine Charpentier, sonate où le thème II s'expose également dans un *Récit* confié à la basse de violon[2].

L'expression grave et mélancolique de la sonate de Rebel entraine son auteur, contrairement aux pratiques alors en usage chez les violonistes, à utiliser, dans une certaine étendue, le registre grave du violon. Nous citerons en particulier le passage suivant, où une longue déploration vient s'achever sur des notes répétées au grave, et sonnant à la manière d'un glas :



Rebel confirme encore ses intentions expressives en confiant aux instruments des tremolos prolongés en triples croches, « comme pour imiter le *Tremblant* de l'orgue », nous dit Brossard dans son *Dictionnaire*[4].

IIIe Recueil. — Ainsi que l'indique le titre de ce recueil, la partie de violon est entremêlée de *Récits* confiés à la viole, par exemple dans les Sonates IV en *mi* mineur et VI en *si* mineur. Celle-ci se livre à des « divertissements » sur des thèmes proposés par le violon qu'elle varie et enjolive de broderies.

Il y a là un témoignage intéressant sur la virtuosité de la viole de gambe, qui, comme nous l'avons vu plus haut, fut le premier instrument à cordes qui aborda le *jeu en solo*[5]. Les mouvements vifs présentent souvent un caractère pimpant et gai, qui précise la tendance que nous avons déjà observée dans le recueil précédent. On peut également constater dans ces mouvements vifs des traces d'influences corelliennes. C'est ainsi que le *Viste* de la Sonate III s'apparente aux *Allegros* en doubles croches continues des Sonates I et III de l'op. V de Corelli.

Çà et là, de grands accords sabrés interrompent le flux régulier des croches en « détaché », et on voit des mouvements rapides laisser alterner des passages en double corde avec des batteries de différentes natures : répétition de la même note ou utilisation successive des deux notes faisant batterie (A, B) :
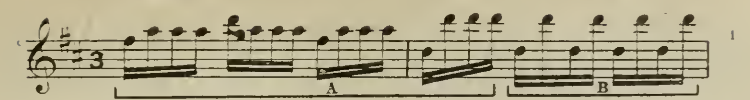
1. On rencontre ce thème dans un *Prélude* du violoniste de la Voye (collection Philidor, t. I, p. 64).

2. Cette sonate, écrite pour deux flûtes allemandes, deux dessus de violon, une basse de viole, une basse de violon, un clavecin et un théorbe, porte, à la Bibliothèque nationale, la cote V_m^7 4813 et se trouvait auparavant cataloguée avec les *Arts florissants* sous l'ancienne cote V_m1059.

3. *Tombeau de M. de Lully* (partie de second dessus).
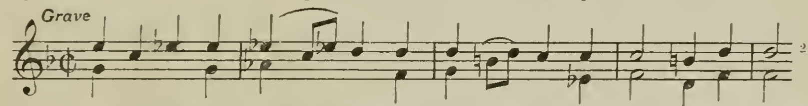
4. Brossard, *Dictionnaire*, p. 191.

5. A. Schering, *Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17 Jahrhunderts*, p. 130.



[1]

Le maniement du style intrigué appelle les mêmes observations que ci-dessus ; il reste un peu sec et très scholastique; toutefois, lorsque Rebel met à contribution le jeu en double corde, les parties se meuvent avec plus d'aisance :



[2]

Dans les *Allemandes,* il perfectionne son ornementation et lui confère un caractère plus expressif et plus musical que dans les autres recueils[3].

Enfin, son harmonie ne manque pas d'intérêt; il y a, dans le *Grave* de la Sonate II, une série de neuvièmes et d'accords à intervalles altérés qui enveloppent une large mélodie syncopée d'une atmosphère assombrie et douloureuse.

Technique. — Dans les deux premiers recueils, la technique de la main gauche apparaît comme assez faible. Sans doute, elle témoigne d'une certaine agilité dans le médium, agilité nécessaire pour l'exécution des gammes en triples croches de la *Passacaille* de la deuxième Suite (1705) et des variations très figurées de la *Chaconne* de la première Suite du même recueil :



sans doute aussi, Rebel pratique la double corde et réalise des accords de trois et de quatre notes; mais, chez lui, l'usage de la double corde n'est pas fréquent, et de plus, il se restreint à des groupements d'exécution facile qui utilisent une corde à vide et n'obligent pas à croiser les doigts, tels que ceux-ci :

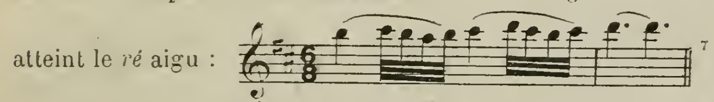

[4] [5]

Dans le *Vite* du *Caprice* de 1711, on voit s'accumuler des trémolos en doubles cordes.

Quant aux accords de trois et quatre notes, ils emploient fréquemment une ou deux cordes à vide [6].

Rebel ne démanche pas, et la limite de l'échelle du violon vers l'aigu reste l'*ut* sur la chanterelle, obtenu par l'extension du petit doigt.

Avec les *Sonates à Violon seul* de 1713, nous trouvons le violoniste plus maître de la technique de son instrument. Il fait usage de la troisième position et atteint le *ré* aigu :
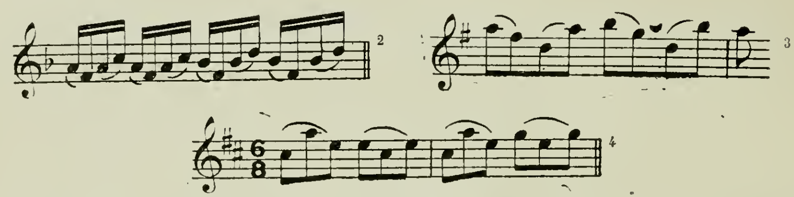

[7]

1. *Viste* 3 de la Sonate V (même recueil).
2. *Grave* ₵ de la Sonate IX (*ibid.,* 2e partie).
3. Voir l'*Allemande* de la Sonate VII, et surtout celle de la Sonate XII, très ornée.
4. *Passacaille* 3 de la 2e Suite en *ré* min. 1705).
5. *Variation* de la *Chaconne* 3 de la 1re Suite en *sol* majeur (même recueil).
6. *Allemande* de la 1re Suite (1705). — *Courante* 3/2 de la 2e Suite.
7. *Gigue* 6/8 de la Sonate V (1713).
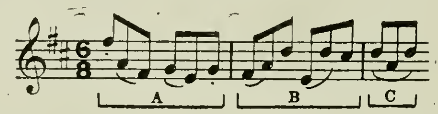
On voit aussi des accords de trois notes marqués « arpègement », ce qui indique qu'ils doivent être arpégés[1].

Plus intéressant apparaît le maniement de l'archet : Rebel exécute les principaux coups d'archet fondamentaux, le *lié,* le *grand détaché* et le *détaché bref;* il en exécute même un autre qui peut être le *spiccato,* le *martelé,* ou mieux, le *sautillé.*
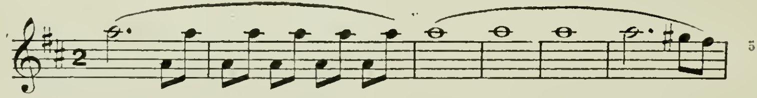
Étant donné que l'archet alors en usage est court et lourd, le *lié* un peu prolongé présente de réelles difficultés; aussi se contente-t-on de lier deux ou trois notes. Rebel écrira :



Mais ce coup d'archet admet de nombreuses variétés que, chose assez rare à l'époque, Rebel note soigneusement; on relève, en effet, les variantes suivantes :



Nous avons signalé plus haut les figurations auxquelles donne lieu le thème des *Cloches,* figurations qui se composent de croches liées alternativement deux par deux et huit par huit. Enfin, Rebel exécute des *tenues* d'une seule note, qui peuvent se prolonger pendant plus de trois mesures : dès 1705, dans cette même pièce en rondeau intitulée *les Cloches,* il écrit :



La priorité des *tenues* ne revient donc pas à Somis, ainsi que l'avance Hubert le Blanc[6].

Les coups d'archet *détaché* offrent aussi beaucoup de diversité; il y a d'abord le *grand détaché,* comportant un coup d'archet par note, et l'archet dans toute son étendue. Ainsi que l'observe justement M. Pincherle, « la transformation de l'archet à la fin du dix-septième siècle, et surtout la modification de sa courbure, manifeste assez l'impatience où étaient les violonistes d'utiliser les crins dans toute leur longueur[7] ». C'était, du reste, le moyen de « tirer du son du violon[8] ».
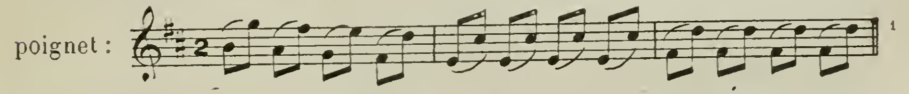
1. *Sarabande* 3 de la Sonate VII (2e partie du recueil de 1713).
2. *Allemande* C de la même Sonate.
3. *Détaché* C de la Sonate II (1713).
4. *Gigue* 6/8 de la Sonate V (1713).
5. *Les Cloches,* 3e Suite (1705).
6. Le Blanc. *Défense de la basse de viole...* p. 96. A cette occasion, Le Blanc dépasse les bornes du dithyrambe : « Somis parut sur les rangs. Il étala le majestueux du plus beau coup d'archet de l'Europe. Il franchit la borne où l'on se brise, surmonta l'écueil où l'on échoue, en un mot vint à bout du grand œuvre sur le violon, *la tenue d'une ronde.* Un seul tiré d'archet dura que le souvenir en fait perdre haleine quand on y pense, et parut semblable à un cordage de soie tendu, qui, pour ne pas ennuier dans la nudité de son uni, est entouré de fleurs, de festons d'argent, de filigranes d'or, entremêlés de Diamans, de Rubis, de Grenats, et surtout de Perles. On les voyoit lui sortir du bout des doigts. »
7. M. Pincherle, *loco cit.,* p. 24.
8. Corrette, *L'École d'Orphée* (1738), p. 7.

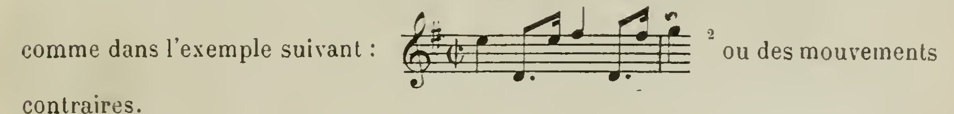
Le *grand détaché* s'applique aux mouvements vifs en noires ou en croches. Quant au *détaché* de la pointe, il convient spécialement aux figurations rapides en doubles et triples croches, telles que celles que nous avons indiquées plus haut à l'occasion des variations des *Chaconnes*.

Des *batteries* et des *brisures*, Rebel fait un emploi fréquent; on sait que les premières s'exécutent sur deux cordes consécutives, alors que les secondes, empruntant deux cordes non voisines, nécessitent un saut de l'archet. Les *batteries* jouent un rôle très important, non seulement dans les pièces de Rebel, mais encore dans toute la musique de violon de l'époque, et les auteurs s'ingénient à les diversifier, les modifications qu'ils leur imposent correspondant à toute une série d'impressions esthétiques. On peut les classer en deux grandes catégories : 1° batteries avec répétition d'une même note; 2° batteries à notes alternées.

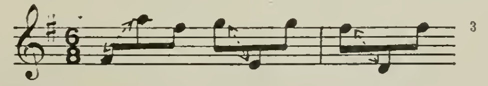
Dans la première catégorie, la note répétée se trouve tantôt à l'aigu, et alors elle produit un effet brillant prolongé, tantôt au grave, d'où résulte l'effet de scintillement qu'utiliseront plus tard les Mannheimistes, en faisant surgir de la souche de leurs tremolos des notes piquées, semblables à des étincelles sonores.

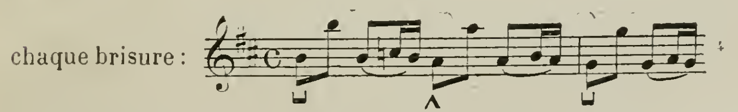
Nous avons donné plus haut un exemple de ces sortes de batteries, exemple emprunté à la Sonate V du recueil de 1713.

Les batteries à notes alternées sont susceptibles d'un grand nombre de modifications, dont les principales proviennent de ce fait que, l'une des notes de la batterie restant à la même hauteur, l'autre dessine un mouvement mélodique, ou bien de ce que les deux notes se meuvent par mouvement parallèle, comme c'est le cas dans le passage ci-après, que Rebel exécute en *lié*, avec une ondulation du poignet :  [1]

Quant aux *brisures*, elles admettent, elles aussi, des mouvements parallèles, comme dans l'exemple suivant :  [2] ou des mouvements contraires.

Elles peuvent, encore, se contrarier, le saut de l'archet correspondant à un intervalle descendant, après avoir franchi un intervalle ascendant :

 [3]

Elles peuvent aussi incorporer dans leur progression de petites figurations, exécutées en lié, ce qui oblige à tirer et à pousser alternativement l'attaque de chaque brisure :  [4]

Enfin, Rebel, dans la *Courante* de la Sonate VII de la deuxième partie du
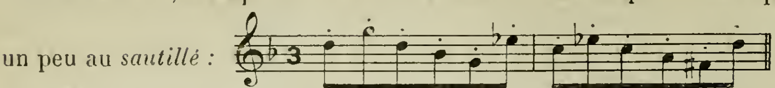
1. *Caprice* 2 de la 2e Suite (1705).

2. *Allemande* ₵ de la 1re Suite (même recueil).

3. *Gigue Rondeau* 6/8 de la 1re Suite.

4. *Allemande* C de la Sonate XII (1713) (2e partie).

recueil de 1713, marque de la manière suivante un coup d'archet qui ressemble un peu au *sautillé :*



dont Piani dit des Planes nous indique la technique dans son livre de 1712, ce coup d'archet devant s'effectuer en « notes égales articulées et un peu détachées[1] ».

On voit donc, par ce qui précède, que chez Rebel la technique du violon conduit déjà à nombre d'observations intéressantes.

François Duval.

I

Les historiens modernes ne nous renseignent pas abondamment à l'égard de François Duval ou Du Val : Fétis lui octroie six lignes; Mendel et Eitner écourtent Fétis. Seul, M. Vidal, dans son très intéressant ouvrage sur les *Instruments à archet,* a apporté quelques documents précis à la biographie d'un musicien sur lequel nous avons de nouveau attiré l'attention en 1905[2].

Nous avions alors émis l'hypothèse qu'un musicien, du nom de Duval, attaché, en 1633, à la reine Henriette-Marie de France, pouvait être le père de François Duval, mais la découverte de l'acte de décès du violoniste ne permet guère de maintenir pareille supposition. François Duval mourut, en effet, à Versailles, le 27 janvier 1728, âgé de cinquante-cinq ans; il était donc né vers 1673, et, dès lors, il semble difficile de lui donner comme père un homme qui, quarante ans auparavant, atteignait déjà sa maturité[3].

Nous ne savons donc rien de l'enfance et de la jeunesse de François Duval; son nom se lit pour la première fois sur un document d'archives, en 1695, où il figure sur les rôles de capitation de la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instruments de la ville et faubourgs de Paris[4]. Duval est inscrit parmi les contribuables de la première classe, ce qui indique qu'il jouissait d'une certaine aisance, dont la conséquence fiscale s'exprime par une contribution de dix livres. Tout porte à croire qu'il s'agit bien là de notre musicien, car son homonyme, le danseur, débute seulement seize ans après, à l'Opéra, lors de la reprise de *Cadmus* en 1711[5].

Il paraît bien aussi que l'air publié dans le *Mercure galant* de décembre 1699 puisse lui être attribué. Voici dans quelles circonstances le journal insère cette petite composition; un des correspondants écrit à l'auteur du *Mercure :* « Je vous envoye des paroles faites par M. Mallement de Sassey, à la prière d'une jeune Demoiselle de qualité qui voulait faire profession de vie régulière, et, comme sa voix égale son esprit et sa beauté, elle jugea à propos de les chanter à ses parents pour leur dire adieu. — C'est M. Du Val qui en a fait l'air. »

Air nouveau :

Monde trompeur, espérance mortelle,

1. Piani, 1er *Livre* de Sonates (1712).
2. L. de la Laurencie, *Un Primitif du violon, François Du Val* (*Mercure musical,* 1er juin 1905, pp. 59 et suiv.).
3. Nous signalerons deux facteurs d'orgues, Duval père et fils, qui travaillèrent à l'orgue de la cathédrale de Sens au dix-septième siècle. (Constant Pierre, *Les Facteurs d'instruments de musique,* 1893, p. 70).
4. Arch. nat., Z1H 657.
5. Durey de Noinville, *Histoire de l'Académie royale de musique,* p. 106.

Que c'est en vain que vous tentez mon cœur!
Vous n'en serez jamais vainqueur,
Je ne cherche que la gloire éternelle.

L'air de Duval a paru dans le *Mercure* de décembre 1699[1].

Le violoniste appartenait alors, selon l'expression du temps, au duc d'Orléans, grand amateur de musique, qu'il s'ingéniait à « divertir », ainsi qu'il l'écrit lui-même[2], et auquel Hubert le Blanc prête d'amusantes manies : « Il honoroit, rapporte l'auteur de la *Défense de la Basse de Viole*, les combats de l'harmonie françoise et italienne, et tenoit la porte lui-même, pour ne laisser passer que les amateurs insignes ou les exécutants d'élite[3]. » A l'entrée de son cénacle, le cerbère princier montait bonne garde; il fallait montrer carte blanche, si bien que Forqueray le père dut s'estimer fort heureux de voir l'Altesse royale lui ouvrir le passage.

C'était le temps où l'abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arcs, donnait chez lui des concerts hebdomadaires et lançait à Paris les œuvres du fameux Corelli; déjà, le snobisme sévissait, et les « connaisseurs » ne manquaient pas de s'extasier devant les difficultés d'exécution que présentaient les compositions du maître italien; il s'agissait seulement de trouver des interprètes, chose malaisée; mais le duc d'Orléans ne s'embarrassait pas pour si peu, et, à en croire Michel Corrette, lorsque parurent les sonates à violon seul et basse continue du maître de Fusignano, l'enragé mélomane, faute de disposer de violonistes capables de les exécuter et « de jouer *par accords* », s'avisa, tout simplement, de les faire chanter par trois voix[4].

Duval devait être le premier à se substituer aux chanteurs de son protecteur, et Daquin nous assure qu'il s'en acquitta à la satisfaction de tous : « On prétend qu'il exécutoit fort bien les sonates de Corelly[5]. » Du reste, chacun s'évertuait à apprendre ces passionnantes sonates, et, à côté de notre violoniste, Châtillon et Baptiste Anet parvinrent bientôt à triompher des obstacles résultant de l'emploi de la « double corde ».

Il n'est pas facile de préciser l'époque à laquelle Duval entra à la chapelle royale; Duval ne compte pas au nombre des musiciens du roi, en 1702, et, sur ses œuvres I, II, III et IV, il ne porte aucun titre officiel; il n'en porte pas davantage sur le privilège général qu'il prit, le 12 août 1704, pour ses « sonates et autres pièces[6] ».

Remarquons, à ce propos, que Duval fut le premier, en France, à publier des sonates pour le violon, et qu'il importe de souligner son initiative, déjà signalée par Daquin dans les *Lettres* qu'il consacra aux savants et aux artistes de son temps[7]. Sans doute, les sonates de Jean-Fery Rebel étaient écrites dès 1695, mais elles ne parurent qu'en 1705. De même, celles que composa Sébastien de Brossard remontent aussi à 1695, mais elles demeurèrent manuscrites. Duval

1. *Mercure galant*, décembre 1699, pp. 133, 134.

2. Comme nous le verrons plus loin, dans l'Épître dédicatoire de son premier livre de Sonates (1704).

3. Hubert le Blanc, *Défense de la Basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, p. 2.

4. Michel Corrette, Préface du *Maître de clavecin pour l'accompagnement*, Paris, 1753.

5. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature et les Beaux-Arts sous le règne de Louis XV*, 1752, t. I, Lettre VI, p. 129.

6. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 419. Ce privilège était valable dix ans.

7. Daquin écrit : « Duval est le premier violon français qui ait osé composer dans le goût italien. » (*Lettres...* t. I. Lettre VI, p. 129.)

peut donc revendiquer sans conteste la priorité à cet égard, puisque son premier Livre parut en librairie en 1704.

Ce premier Livre porte la dédicace suivante adressée au duc d'Orléans :

« Monseigneur,

« Le goût que Votre Altesse royale a pour tous les beaux arts et le plaisir qu'elle se fait de les protéger vous attirent tous les jours l'hommage de différents Auteurs; chacun d'eux s'efforce de louer les vertus héroïques qui forment en vous un Prince accompli; je ne prendrai point ici la même liberté, la Musique doit laisser à la Poésie et à l'Éloquence le soin de votre gloire, et ne se réserver que celui de vos plaisirs. C'est, Monseigneur, la seule envie de vous divertir quelques momens qui m'a fait composer l'ouvrage que j'ai l'honneur de vous présenter. Je serai trop heureux si vous daignez m'accorder votre suffrage; je pourrai même m'assurer de plaire aux plus habiles maîtres de mon Art, votre décision se trouvant toujours conforme à leur sentiment.

« Je suis, avec tout le respect et la soumission possibles, Monseigneur, De Votre Altesse Royale, le très humble et très obéissant serviteur.

« Du Val[1]. »

Tout en rendant ainsi hommage aux qualités et aux bienfaits de son protecteur, Duval ne négligeait pas d'autres moyens de parvenir. Le maréchal duc de Noailles, dont la fille, la future maréchale de Gramont, travaillait la musique sous la direction de Lalande, le présenta au roi : « Être protégé par M. de Noailles, affirme Durey de Noinville, c'était acquérir le titre d'honnête homme[2]. » Notre musicien, « né avec des dispositions favorables et beaucoup de hardiesse »[3], sut plaire au souverain, qui l'attacha peut-être alors à sa musique, et, dès 1706, Duval marquait sa reconnaissance au maréchal en lui dédiant un deuxième Livre de sonates à trois parties :

« Monseigneur,

« Le public ne pourra s'empescher de croire que vous approuvez mon ouvrage, dès que vous me permettez de vous l'offrir; si vous le recevez favorablement, vous me donnez un présage infaillible de sa réussite. L'ardeur de vous plaire a réparé la faiblesse de mon génie. S'il se trouve dans mes Airs quelques caractères de grandeur et de majesté, je n'en dois les idées qu'à l'excellence de votre goût, que je me suis proposé pour modèle. Votre suffrage, Monseigneur, étoit l'unique objet de mes travaux ; vous me l'avez accordé et vous m'avez même procuré un honneur qui seul pouvait flatter mon ambition, après avoir eu le bonheur de vous divertir. Je veux parler de la bonté que vous eustes de me faire entendre au Roy, qui ne refuse pas son approbation à ceux que vous favorisez de la vôtre.

1. *Premier Livre | de Sonates | et autres pièces pour le violon | et la Basse | dédié | à S. A. R. Monseigneur | le duc d'Orléans | composé | par le Sieur Du Val.* | A Paris | chez l'Auteur, Rüe de la Sourdière près Saint-Roch, chez M. Bertault, peintre, Foucaut, Marchand, Rüe Saint Honoré, à la Règle d'Or, et chez Roussel, graveur, Rüe Saint-Jacques, au bout de la rue des Mathurins.— Gravé par C. Roussel, en 1704, avec Privilège du Roy. Prix en blanc, 6 liv. in-f° oblong; en tête un élégant cartouche flanqué d'instruments de musique et surmonté d'un écusson aux armes d'Orléans.

2. Durey de Noinville, *Histoire du théâtre de l'Opéra en France,* t. II, p. 39.

3. *Mercure,* juin 1738, pp. 1114, 1115. Extrait des *Mémoires pour servir à l'Histoire de la musique vocale et instrumentale.*

En publiant ce que je vous dois, Monseigneur, je ne vous donne qu'une faible marque de ma reconnaissance, mais j'excite par là plusieurs personnes à mériter l'honneur de votre protection, et à travailler à la perfection de notre Art.

« Je suis, avec un très profond respect, Monseigneur, votre très humble, très obéissant et très obligé serviteur.

« DU VAL[1]. »

Après avoir payé sa dette au duc de Noailles, Duval remerciait Louis XIV de ses faveurs en lui offrant, en 1707, son troisième Livre de sonates. Pour la circonstance, le musicien, dans une épître dédicatoire solennelle et compassée, comme il convient, résume assez heureusement l'action que le souverain exerçait sur les arts de son temps, et notamment sur la musique :

« Sire,

« De tous les Arts qui se sont perfectionnez sous votre glorieux règne, la Musique doit le plus à la protection dont Votre Majesté a toujours daigné les honorer; dans un temps qu'en France, elle ne faisoit encore que de naître, sans cesse occupée à célébrer vos grandes actions et quelquefois à vous délasser des pénibles travaux de la guerre et des soins de gouverner l'Empire, elle s'anima d'un nouveau zèle et tâcha de se rendre digne d'un si noble emploi. Votre Majesté, par un goût naturel et toujours seur, fit un juste choix des génies les plus capables de s'élever ; elle les attacha à son service par mille bienfaits, et contribua par ses décisions à rendre parfaits les Ouvrages qu'ils mettoient au jour. Que n'a point produit en eux le désir de lui plaire et la noble émulation de mériter ses suffrages! Aujourd'hui, Sire, les mêmes motifs m'animent. Le plus ardent de mes souhaits est de pouvoir divertir quelques momens Votre Majesté; l'approbation qu'elle a bien voulu donner à mes premiers ouvrages sembloit me prescrire la loi d'en composer de nouveaux. Je serai trop heureux s'ils ont le même sort, et s'ils peuvent faire pardonner l'audace que je prends de les lui consacrer.

« Je suis, avec un très profond respect, Sire, de Votre Majesté, le très humble et très obéissant serviteur et sujet.

« DU VAL[2]. »

Les souhaits qu'exprimait ainsi Duval reçurent pleine satisfaction; c'est ainsi que Couperin, dans la préface de ses *Concerts royaux,* composés pour les petits concerts auxquels Louis XIV le mandait presque tous les dimanches, rapporte qu'en 1714 et en 1715 il y touchait du clavecin entouré de ses partenaires, Duval, Philidor, Alarius ou Hilaire Verloge, le joueur de basse de viole, et le bassoniste Dubois.

L'année suivante, 1708, Duval publie son *Quatrième Livre de Sonates pour le violon,* et en 1714, il entre aux vingt-quatre violons, où, le 22 janvier, il remplace Pierre Joubert décédé[3]. A plusieurs reprises, les comptes des Menus-Plaisirs le

1. *Second Livre | De Sonates | à III parties Pour II violons et la Basse | Dédié | A Mgr Le Maréchal Duc de Nouailles* (*sic*) | *Composé | Par M. Du Val.* | Gravé par Claude Roussel. | A Paris. | Se vend en Partie séparé | chez l'Auteur, Rue Neuve-des-Petits-Champs, vis-à-vis | l'Hôtel de Pont-Chartrain, chez un Boulanger.

Avec Privilège du Roy, 1706.

2. *Troisième Livre | de Sonates | Pour le violon et la Basse | Dédié | au Roy | Composé par M. Du Val.* | Gravé par Cl. Roussel. | A Paris | chez l'Auteur, Rüe-Neuve-des-Petits-Champs, vis-à-vis l'hôtel de Pont-Chartrain, chez M. Royez... Prix en blanc, 7 liv., 1707. Cartouche aux armes de France.

3. Arch. nat. O[1].58, f° 16. Retenue de l'un des

montrent émargeant en tête des symphonistes. En 1717, il occupe la seconde place parmi les musiciens payés par le trésorier des Menus et touche sept cent trente-cinq livres[1].

Aussitôt admis dans la bande des vingt-quatre, Duval dédie au roi un nouveau livre de sonates; le 14 janvier 1715, il renouvelait son privilège de 1704 et s'intitulait cette fois « ordinaire de la musique et l'un des vingt-quatre violons »; le nouveau privilège lui est accordé pour « divers ouvrages de musique instrumentale à une, deux ou plusieurs parties de sa composition[2] ». Il fait alors précéder son cinquième livre de la dédicace suivante, qui atteint et même dépasse les bornes de l'habituelle courtisanerie :

« Sire,

« J'ay l'honneur de présenter à Votre Majesté de nouvelles Sonates. C'est à l'envie de lui plaire que je dois leur composition; je les ay travaillées sur son goût que j'ay étudié et qui est au-dessus de toutes les règles de l'art, au-dessus du génie même; c'est attraper le merveilleux du chant que de parvenir à amuser Votre Majesté dans les momens de son loisir; sa satisfaction décide souverainement du prix des ouvrages, et nos succez sont des leçons pour nous; en donnant ce nouveau recueil au public, sous un nom et sous des auspices aussi sacrez, Je paye un tribut légitime. Je rends à Votre Majesté le fruit même de ses décisions, heureux, Sire, d'avoir consacré ma vie à des devoirs que vos bontés ont rendus si chers et que votre approbation rend si glorieux.

« Je suis, avec un très profond respect, Sire, de Votre Majesté, le très humble et très obéissant serviteur et très fidèle sujet.

« F. DUVAL[3]. »

Trois ans plus tard, en 1718, Duval publiait son sixième Livre de sonates de violon, qu'il intitulait : *Amusemens pour la Chambre*[4]. Enfin, en 1720, paraissait le septième et dernier ouvrage de Duval, auquel il donnait le nom d'*Idées musiciennes*[5].

L'*État de la France* de 1722 qualifie Duval de « dessus de violon » et l'inscrit dans la bande des vingt-quatre, entre Louis Francœur et Pierre Brunet; puis, le 26 janvier 1723, notre musicien prend un survivancier et choisit, à cet effet, Gabriel Besson. Une ordonnance royale du même jour prescrivait à Gabriel Besson de payer comptant, en prenant possession de sa charge, à la veuve du violo-

vingt-quatre joueurs de violon pour François Du Val, 22 janvier 1714, à Versailles. *Quatrième Livre | De Sonates | Pour le Violon et la Basse | Composé par M. Du Val | Gravé par Claude Roussel.* | A Paris | chez l'Auteur, Rue Saint Honoré, attenant la Place de Vandôme | près les Jacobins, chez M. Baizé.

1. *Ibid.*, O[1]2846, f[os] 22, 23.

2. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 425.

3. *Cinquième Livre | De Sonates | à Violon seul et la Basse | Dédié au Roy | Composé | par M. Duval | Simphoniste ordinaire de la Chapelle | et Chambre du Roy | Et l'un des 24 violons de Sa Majesté.* | Se vend à Paris. | Gravé par C. Roussel. | Prix en blanc 6 liv. Chez Foucaut Marchand rüe Saint-Honoré, à la Règle d'Or, l'Auteur, à Versailles, rüe du Bel Air, à la Duchesse de Bourgogne. | Avec Privilége du Roy, 1715.

4. *Amusemens pour la Chambre | Sonates | A Violon seul avec la Basse | Composées | Par M. Du Val | Simphoniste ordinaire | de la Chapelle et de la Chambre du Roy | Livre VI[e].* Se vend à Paris, chez l'Auteur | Rue Dargenteuil, quartier de la Butte Saint-Roch, demeurant chez M[lle] Crême | à côté de M. Martin, chirurgien | A. P. D. R. | 1718. Gravé par C. Roussel | Prix en blanc 4 liv.

5. *Les Idées musiciennes | VII[e] Livre | 1720.* Se vend à Paris, chez l'Auteur, rue d'Argenteuil, Quartier de la butte Saint-Roch, demeurant chez M[lle] Crême, à côté d'un tapissier. Gravé par Roussel.

niste, et, en cas de décès de celle-ci, à ses sœurs, Marguerite et Geneviève Duval, la somme de mille cinq cents livres[1].

Cinq ans après, François Duval mourait à Versailles, le 27 janvier 1728, et était inhumé dans le cimetière de la paroisse Saint-Louis, en présence de Henry Lucas, de J.-B. Marchand l'aîné, musicien du roi, et de son survivancier, Gabriel Besson[2].

L'essentiel mérite de François Duval consiste à avoir été un de nos premiers sonatistes; mais son œuvre ne suscita pas un grand enthousiasme lors de son apparition; Daquin assure qu'on trouva fort médiocres les sonates de Duval, et Boisgelou, paraphrasant Daquin, les apprécie sans bienveillance : « Du Val, déclare-t-il, parvint même à exécuter les Sonates de Corelli, mais il aurait dû s'en tenir là, et celles qu'il a données de sa composition sont mortes longtemps avant lui[3]. » Cependant, ce sévère censeur, décalquant Daquin, veut bien reconnaître que Duval releva le violon de l'état d'abaissement dans lequel il végétait; quant à Titon du Tillet, il range François Duval parmi les « meilleurs violons » de la musique du roi[4].

II

L'œuvre de violon de François Duval se compose de sept Livres de sonates, dont six à violon seul avec la basse continue et un à deux violons aussi avec la basse continue.

Nous rappelons ici les titres et les dates de ces diverses compositions :

I. *Premier Livre de Sonates et autres pièces pour le violon et la Basse* (1704).
II. *Second Livre de Sonates à III parties pour II violons et la Basse* (1706).
III. *Troisième Livre de Sonates pour le violon et la Basse* (1707).
IV. *Quatrième Livre de Sonates pour le violon et la Basse* (1708).
V. *Cinquième Livre de Sonates à violon seul et la Basse* (1715).
VI. *Amusemens pour la Chambre, Sonates à violon seul avec la Basse.* Livre VI[e] (1718).
VII. *Les Idées musiciennes, Sonates à violon seul avec la Basse* (1720).

Cette production est, on le voit, considérable, et il ne paraît pas que les historiens de la musique et même les historiens du violon se soient rendu compte de son extrême importance. C'est ainsi que M. Vidal traite assez cavalièrement l'œuvre de François Duval. Il trouve que ses sonates décèlent une très faible imitation

1. Arch. nat., O[1].67, f° 38. Cette ordonnance, datée de Versailles, 26 janvier 1723, consiste non pas en un brevet de retenue, mais en un brevet de survivance. Cette différence a échappé à M. Vidal qui écrit : « François Duval fut remplacé à la Chambre par Gabriel Besson. (Ordonnance de Versailles du 26 janvier 1723, *en remplacement de François Duval décédé.* » Or, le membre de phrase souligné est de l'invention de M. Vidal, dont nous avons suivi l'erreur dans notre article sur Duval de 1905.

2. Voici l'acte mortuaire de François Duval : « L'an 1728, le vingt-huitième jour du mois de janvier, a été inhumé dans le cimetière de cette Paroisse, par nous soussigné, Prestre de la congrégation de la Mission y faisant les fonctions curiales, François Duval, ordinaire de la musique du Roy, décédé le jour précédent, âgé de cinquante-cinq ans, en présence de Messire Henry Lucas, Prestre ordinaire de la musique du Roy, de Jean-Baptiste Marchand, ordinaire de la musique du Roy, et de plusieurs autres qui ont signé avec nous. — Signé : Lucas, J.-B. Marchand l'aîné, Gabriel Besson, Renauldon prêtre. » (*Etat civil de Versailles : Sépultures,* Paroisse Notre-Dame, 1728, f° 6[vo].)

3. *Catalogue ms.* de Boisgelou.

4. Titon du Tillet, *Parnasse franç.*, 1732, p. 675.

du genre italien, et prononce sur elles le jugement suivant : « Ce sont de petits airs portant pour titres : le *Papillon,* la *Cascade,* la *Girouette,* la *Salpêtre,* le *Phaéton,* etc. Quelques-uns de ces morceaux sont travaillés avec plus ou moins de soin ; mais en somme toute cette musique est élémentaire, même pour l'époque où elle fut produite[1]. »

C'est encore ainsi que Wasielewski, dans son ouvrage, *Die Violine und ihre Meister,* ne consacre à Duval qu'une note brièvement dédaigneuse.

Si on excepte les œuvres de Bassani, de Biber et de Corelli, il est de toute justice de convenir que celles des contemporains italiens et allemands de Duval ne justifient qu'à moitié des appréciations aussi sommaires, au moins sur le terrain de la composition. La suite de Westhoff, publiée par M. Lavoix, d'après le *Mercure* de 1683, n'affirme point une musicalité supérieure à celle du musicien français[2] ; on peut en dire autant de la sonate jouée par ce célèbre violoniste devant Louis XIV, sonate dont le royal auditeur avait baptisé un des morceaux du nom de « la Guerre ». Ce passage a été reproduit par le *Mercure*[3].

Sans doute, sur le terrain de la virtuosité proprement dite, les violonistes allemands sont incontestablement supérieurs à Duval, et le musicien français ne se peut comparer à un Kelz ou à un Walter. Mais on ne saurait reprocher à Duval sa musique descriptive, car, en Italie et en Allemagne, on goûtait fort — et l'*Hortulus* de Walter[4], avec sa *Sérénade* et ses *Galli e Galline,* le prouve bien — l'imitation par le violon des bruits naturels.

Cela posé, examinons l'esthétique et la technique de la composition de François Duval, dont les trois premiers livres sont écrits en clef de *sol* 1re ligne et les quatre derniers en clef de *sol* 2e ligne.

Morphologie. — L'indécision qui règne, à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, dans la terminologie morphologique s'observe aisément en parcourant le premier *Livre de Sonates* de Duval (1704). L'auteur range en effet sous le titre général de sonates douze pièces qu'il désigne ensuite tantôt sous le nom de Suites, tantôt sous celui de Sonates, sans que les cadres des unes et des autres présentent de différences bien perceptibles. Suites et Sonates se composent en effet sensiblement d'un même nombre de mouvements (trois ou quatre), et ces mouvements reçoivent tantôt des titres d'ordre agogique ou esthétique, tantôt des noms d'airs de danse. Le violoniste adopte une terminologie essentiellement française ; on ne rencontre jamais dans son œuvre les termes d'*Allegro,* d'*Adagio,* de *Vivace ;* il emploie exclusivement les

1. Vidal, *Les Instruments à archet,* t. II, p. 372.

2. Cette suite fut insérée dans le *Mercure* de janvier 1683, p. 147. Cf. H. Lavoix, *Westhoff, un virtuose en 1682* (*Chronique musicale,* 1re année, t. I, 1873, p. 177).

3. *Mercure galant,* décembre 1682, p. 387.

4. *Hortulus Cheticus* | *uni violino* | *Duabus, Tribus et Quatuor* | *subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti* | *Studiosa varietate consitus* | *A* | *Johanne Jacobo Walthero* | *Eminentis. Celsitud. Elector. Moguntiæ* | *Secretario Italico,* etc. | Moguntiæ | Sumptibus Ludovici Bourgeat | Academiæ Bibliopolæ, | 1694.

Voici ce qu'on lit sur cet ouvrage dans le Catalogue Fétis (Alvin, 1877) de la Bibliothèque royale de Bruxelles :

« Ouvrage extraordinaire, prodigieux pour l'époque où il parut. On y trouve tout ce qu'on a cru inventer longtemps après dans l'art d'exécuter de grandes difficultés sur le violon. Les artistes les plus habiles du dix-neuvième siècle n'ont pas poussé aussi loin l'exécution de la double corde, et seraient obligés de faire une longue étude du *duo fugué à deux violons pour un seul,* qui forme le nº 17 de l'œuvre... Ainsi que l'indique le titre, il se trouve dans cet ouvrage des pièces à trois et quatre parties pour un seul violon. Enfin la dernière pièce est une *Serenata per un coro di violini, organo tremolante, chitarino, piva, due trombe e timpani, lira tedesca e harpa smorzata, per un violino solo.* » (*Loco cit.,* p. 355.)

qualifications suivantes : *Lent, Gay* ou *Vite, Sarabande* ou *Air, Gigue* ou *Gay*, auxquelles il adjoint des indications propres à définir plus exactement le caractère des pièces, comme par exemple « Gracieusement », « Un peu Grave », ou destinées à préciser le style de l'exécution, comme « les Croches égales » ou « les Croches piquées ». Il baptise enfin les sonates de ses deux dernières œuvres de noms caractéristiques; dans le sixième Livre on relève des sous-titres psychologiques et descriptifs, tels que la *Musicienne*, la *Girouette*, les *Cascades*, l'*Amusante*, la *Salpêtre*, la *Phaéton*, la *Démocrite*, l'*Héraclite*[1], la *Contre-pointeuse*, les *Serpenteaux*, la *Roland*, le *Flatteur*, les *Castagnettes*, la *Caqueteuse*, etc.

A l'exemple de François Couperin dans ses quatre livres de *Pièces de clavecin*, Duval s'ingénie ici à dessiner de véritables miniatures musicales et à brosser de petits tableaux de genre.

Le septième Livre, appelé *les Idées musiciennes*, titre bien caractéristique de l'esthétique de l'époque, contient encore des sous-titres analogues : l'*Archiluth*, les *Tourbillons*, la *Guitare*, l'*Anglaise*, la *Napolitaine*, l'*Intrépide*, la *Capricieuse*, etc.

Dans le premier Livre, les suites débutent par un *Prélude* généralement lent[2] et se terminent par un mouvement vif ou « gay » qui, deux fois, consiste en un *Rondeau*, et deux fois en un *Rossignol*[3]. A la Suite II, Duval confère un caractère spécial, en ne constituant cette composition qu'à l'aide de pièces animées.

Quant aux sonates, elles admettent toutes quatre mouvements et s'ouvrent invariablement par un morceau que l'auteur baptise *Lentement*[4]. Cinq fois sur six, la sonate prend fin sur une *Gigue* à 6/8. On se rapproche donc sensiblement ici du type corellien bâti sur quatre mouvements de vitesses alternées[5]. Bien que, le plus souvent, les pièces constitutives de chaque sonate conservent la même tonalité, on voit la *Sarabande* médiane de la Sonate X s'infléchir au mineur.

Mêmes remarques pour les sonates du deuxième recueil, qui, toutes, rentrent dans le cadre A, B, A′, B′, avec mouvement initial lent ou modéré, et terminaison vive. Duval ne conserve, pour la désignation de ses pièces, que le nom d'un seul air de danse, la *Sarabande* ; toutes les autres qualifications sont empruntées au répertoire agogique ou esthétique.

Le cadre se resserre à l'occasion du troisième Livre de 1707, dans lequel la majorité des sonates se contente d'une forme symétrique à trois compartiments : A, B, A′ ou B, A, B′; lorsque le mouvement lent occupe une position centrale (type B, A, B′), il s'écrit tantôt au relatif mineur (Son. III), tantôt à la dominante (Son. IV). Il est à remarquer que quatre pièces sur six de la première partie présentent des tonalités mineures.

Duval reprend, dans ce recueil, les désignations d'airs de danse des suites *Courante, Allemande*, etc., et ses sonates appartiennent au type de chambre. La Sonate XII finit par un *Rossignol*[6].

1. L'affectation des noms de Démocrite et d'Héraclite à des pièces de musique a été fréquente au dix-huitième siècle, et déterminait dans ces pièces des effets de contraste. Nous citerons, en particulier, la cantate de Battistin intitulée *Héraclite et Démocrite*.

2. Le *Prélude* de la Suite IV s'intitule « Vivement ».

3. Les Suites II et V se terminent chacune par un *Rossignol*, mouvement vif à 3 ou à 6/8. Le *Rossignol* de la Suite V se trouve à la Bibl. de l'Arsenal dans un Recueil d'airs pour la vielle (Ms. 2547, f° 36).

4. Le *Prélude* de la Sonate X ne porte aucune indication ; mais il est mesuré en 3/2.

5. C'est le dispositif adopté par Corelli dans son œuvre V (dernières Sonates, VI à X).

6. Ce *Rossignol* est en 6/8.

Les huit sonates du Livre de 1708 offrent un nombre de mouvements qui varie de trois à cinq, avec majorité de compositions construites en trois mouvements[1]. Celles qui présentent quatre mouvements adoptent les schémas suivants : A, B, A′, B′ (Son. II) ou B, B′, A, B″, ce dernier affichant la prédominance des morceaux vifs ; telle sonate, la Sonate V, par exemple, est privée de mouvement lent, et la Sonate VIII se termine par des « Variations dans le goût de la trompette », écrites sur basse contrainte[2].

Même prédominance d'airs vifs dans le cinquième Livre (1715), où se constate encore une prédilection marquée pour l'emploi d'airs de danse, *Rondeau, Sarabande, Allemande, Gavotte,* etc., disposés de façon très variable au sein de chaque composition. C'est ainsi que le *Rondeau* se place tantôt en tête[3], tantôt au centre[4], tantôt à la fin des sonates[5], que la *Sarabande* occupe elle aussi des positions différentes[6].

Mais Duval reste fidèle au principe de la conclusion d'allure rapide[7], et, comme dans le recueil précédent, on enregistre (Son. VII) une *Variation* sur basse contrainte. Parfois, les mouvements lents adoptent la tonalité du relatif mineur[8].

Les sixième et septième Livres se distinguent des précédents par les sous-titres pittoresques dont nous avons parlé plus haut et que le musicien décerne à ses airs de danse ; mais, au point de vue morphologique, on peut renouveler sur eux les observations que nous venons de faire, à l'occasion des cinq premiers recueils.

Thématique et composition. — A première vue, la thématique de Duval semble un peu sèche et un peu étriquée ; sa mélodie reste courte, emprisonnée très étroitement dans de trop fréquentes cadences ; elle tourne et retourne autour de la tonique et des deux dominantes, comme si elle craignait de ne pas retrouver sa route et d'égarer l'auditeur. On y sent trop l'air de danse encore raide et tout proche de ses origines.

Néanmoins, elle affirme un des caractères les plus saillants de la musique française, à savoir, la variété et la souplesse rythmiques. Alors que les Italiens, une fois qu'ils ont fait choix d'un cadre rythmique, s'appliquent à y conserver la succession des valeurs qui le déterminent, les Français témoignent de plus d'ingéniosité et de moins de monotonie. Ceci, on peut le constater chez la plupart de nos musiciens du dix-septième siècle. A l'intérieur d'un type rythmique, comme la *Courante,* par exemple, dont le dispositif correspond à la formule :



ils procèdent à de nombreuses combinaisons de valeurs, dont ils utilisent toute la gamme, soit qu'ils les alternent au gré d'une amusante fantaisie, soit qu'ils subs-

1. Sur un ensemble de huit sonates, cinq sont en trois mouvements.

2. Les imitations de la trompette par le violon sont alors très à la mode et découlent, probablement, du rôle que le violon jouait à côté des trompettes, dont il était l'associé dans l'orchestre lullyste. C'est ainsi que dans une suite écrite pour deux flûtes ou deux violons, l'Anglais Banister insère un *Trumpet Menuet* 3/4 (*fa* majeur).

Voir : *Thesaurus musicus being a Collection of the Newest Songs. The fifth Book,* London, 1696, pp. 30, 31, Biblioth. du Conservatoire.

3. La Sonate II (5e *Livre*) débute par un *Rondeau gracieusement* 3.

4. Sonate IV, en *sol* majeur.

5. Sonate VIII, en *mi* majeur « dans le goût de chasse ».

6. On la voit, le plus souvent, occuper une position centrale, mais aussi se placer en tête de la composition dans la Sonate VIII.

7. Toutes les sonates du cinquième *Livre* s'achèvent par le moyen de mouvements animés.

8. Sonate II.

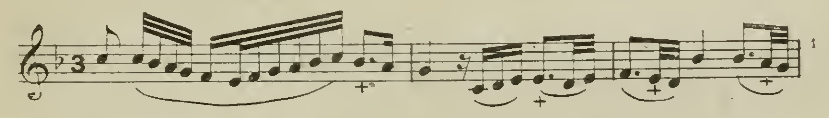
tituent des groupes équivalents à des notes uniques, sans déranger l'économie générale de l'ensemble. Il s'ensuit quelque chose de plus nuancé, de plus sculpté, peut-être aussi de plus précieux et de plus maniéré ; il s'ensuit des divisions singulières, parfois très inattendues. Voici, par exemple, un arrangement de valeurs, que nous empruntons à une *Courante* de la collection Philidor, et qui nous semble caractéristique à cet égard :

Nous allons voir que Duval opère de même et qu'il témoigne souvent d'un remarquable sentiment rythmique.

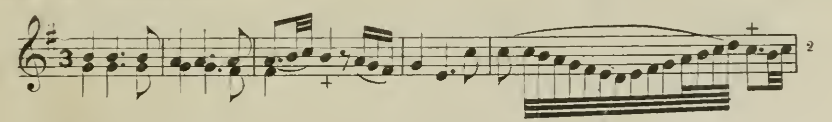
Il est à peine besoin de dire que toutes les pièces de ses sonates revêtent la forme binaire à reprises, avec le mouvement tonal que nous avons déjà remarqué chez Rebel.

Les *Préludes* de son premier Livre, d'allure un peu archaïque, s'écrivent fréquemment en doubles cordes, soit en style plein et en harmonie verticale, soit en style polyphonique, dans lequel les parties se meuvent avec aisance, tel le *Lentement* initial de la Sonate VIII.

Mais Duval utilise aussi les effets de contraste qui résultent de l'introduction, dans une écriture pleine et sonore, de figurations ornementales, ce qui est le cas pour l'introduction lente de la Sonate XII du premier Livre. Au reste, il lui arrive souvent de fleurir délicatement des mouvements lents ; il écrira par exemple dans un *Récit Lentement* :



et dans une *Sarabande :*
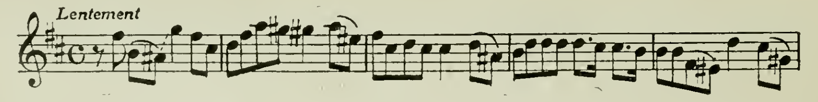


On voit ici une forme primitive de la *Cadence,* du *Point d'orgue,* ou passage fleuri qui se glisse dans une cadence harmonique, d'où son nom. De même, dans la *Gavotte* finale de la Sonate en *la* majeur (cinquième Livre), un long passage arpégé partant de l'accord de tonique et modulant successivement à la sous-dominante *ré* et au relatif mineur de celle-ci, prépare une cadence à la dominante *mi*. Il s'agit encore ici d'une manière de point d'orgue, de cadence ouvragée dans le style de celles qui sont si fréquentes chez Corelli et chez Vivaldi[3].

La mélodie de Duval conserve précieusement les caractères de noblesse et de naturel qui distinguent la mélodie française[4]. Le musicien pratique fréquemment
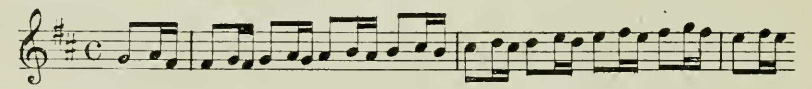
1. *Récit lentement* de la Sonate III (IVe *Livre*).
2. *Sarabande* 3 de la Sonate III (VIe *Livre*).
3. Sur l'origine des cadences instrumentales voir : Heinrich Knödt : *Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert* (*Recueil de la Société internationale de Musique*, avril-juin 1914, pp. 375 et suiv.). On trouve un passage arpégé précédant une cadence parfaite (*ré* majeur) sur un *tasto solo* de dominante avec l'accord 6/4 dans le troisième allegro de la première sonate de l'Op. V de Corelli (Knödt, *loco cit.*, p. 390). Voir aussi la cadence partant de l'accord de 7e de dominante qui termine, au moyen de nappes d'arpèges, le premier allegro de la troisième sonate du même œuvre.
4. On y retrouve, pour parler comme Chris-

un langoureux chromatisme[1] ; il s'attarde et insiste sur les sensibles, génératrices assurées de ce qu'on appelait alors « le tendre ». Ses cadences présentent le dispositif habituel, et respirent une pompe quelque peu majestueuse.
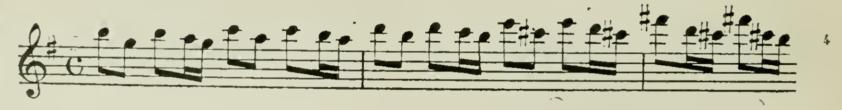
Mais si Duval demeure fidèle au mode d'expression qui était cher à ses compatriotes, il ne craint pas cependant de faire quelques emprunts à l'esthétique italienne. C'était alors l'époque où l'on dissertait sans trêve sur les deux goûts italien et français : « Dessein de chants bizarres se promenant, non seulement sur toutes les cordes du mode, mais encore sur toutes les étrangères, pièces roulant sur tous les tons et changeant de mode à chaque instant, » basses travaillées jusqu'à la recherche, « harpègnements » de violon, profusion d'ornements et de traits pétillants, voilà ce qu'on reprochait d'habitude aux compositions d'outremonts. Ajoutez qu'il était de bon ton de s'abriter derrière l'autorité de Lully, lequel « méprisait les sonates bizarres, qui faisaient, de son temps, les délices de la musique italienne[2] ». La mélodie italienne franchissait aussi de grands intervalles, et cela n'allait pas sans offusquer le goût français : « Nous avons peine à nous accoutumer, lisait-on dans le *Mercure,* aux intervalles bizarres qui passent quelquefois l'étendue de l'octave[3]. » Duval, qui connaissait fort bien cette musique, s'entend à tirer un parti très expressif des « intervalles bizarres » qui effarouchent nos puristes; il lui arrive même de bâtir tout un morceau autour d'un intervalle caractéristique, et nous citerons, en particulier, le premier mouvement de la cinquième Sonate du troisième Livre, qui retire de l'emploi répété d'une septième diminuée de puissants moyens d'expression ; cette belle pièce se déroule d'une allure large et triste.



Dans les mouvements vifs, notre auteur utilise fréquemment la gamme du ton, ou encore l'accord brisé du ton. Il écrira, par exemple, en ornant les différents degrés de la gamme du ton à la deuxième supérieure, comme dans le *Gay* de la Sonate VIII du quatrième Livre :



Ce système thématique l'entraîne encore à user, comme Rebel, de grandes formules séquentielles, dont nous empruntons un exemple caractéristique à l'*Allemande* de la Suite VI du premier Livre.


[4]

De même, dans le *Rondeau Fort Gay* de la Sonate V du cinquième Livre, il

tophe Ballard, tout ce que « les airs français contiennent de plus parfait dans le tendre et le naturel ».

1. Voir, par exemple, la *Sarabande* 3 de la Sonate I (IVe *Livre*).

2. *Mercure*, octobre 1711, p.74.

3. *Mercure galant*, novembre 1713, *Dissertation sur la musique française et italienne.*

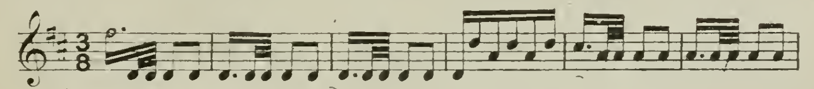
4. On voit qu'ici Duval monte jusqu'à la quatrième position sur la chanterelle.

écrira d'alertes et entraînantes séquences, qui répètent des accords brisés à travers une série de modulations.

Une autre caractéristique de la thématique de Duval consiste en un usage fréquent de motifs à notes répétées, redoublées, génératrices d'effets de fanfares; ce sont alors des batteries multiples et extrêmement diversifiées; d'abord, les types classiques, tels que : 
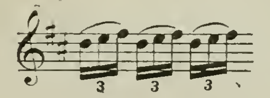
[1]

puis, des combinaisons de ces deux dispositifs, avec répétition de notes intérieures et partie mélodique à la basse :
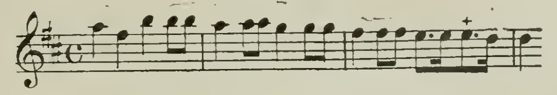

[2]

On retrouve aussi, chez notre auteur, le thème à trois notes répétées que nous avons signalé dans l'œuvre de Rebel[3].

Dans le *Vite* de la Sonate I du deuxième Livre, un motif à notes redoublées éclate comme une sonnerie, et, dans la « Variation dans le goût de la trompette », qui termine la Sonate VIII du quatrième Livre, variation établie sur une basse contrainte présentée aussi en notes répétées, Duval reproduit toute une série de sonneries et d'appels de trompette :



Lorsque les intentions descriptives ou imitatives du musicien sont moins précisées, sa thématique à notes redoublées, qui alterne souvent avec de courtes figures de dessin saccadé, fréquentes aussi chez Corelli, dont il a incontestablement subi l'influence, impose à certaines pièces une allure mutine, pimpante. Il y a une sorte de gaieté bondissante, presque enfantine, dans le début du premier mouvement de la Sonate II du deuxième Livre :



Nous avons fait remarquer, plus haut, les qualités d'invention rythmique qui se manifestent si clairement dans les pièces vives de notre musique instrumentale du dix-septième siècle. Ces qualités, Duval les possède à un degré supérieur; au lieu d'employer, dans les mouvements rapides, une même valeur métrique, croche ou double croche, comme Corelli, valeur qui se distribue de façon constante dans tout le morceau, en lui assignant une physionomie un peu mécanique, il se préoccupe d'intervertir et d'échelonner les diverses valeurs, de les opposer entre elles en contrastes ingénieux, en combinaisons spirituelles, alertes dans les airs gais, expressives et langoureuses dans les airs lents. La comparaison des deux schémas rythmiques suivants en dira plus long que bien des

1. *Gay* 3 de la Sonate VI (IVe *Livre*).
2. *Ibid*.
3. *Gay* C de la Sonate IV (IIIe *Livre*).

commentaires : ce sont ceux de deux *Courantes,* l'une de Corelli, l'autre de Duval :

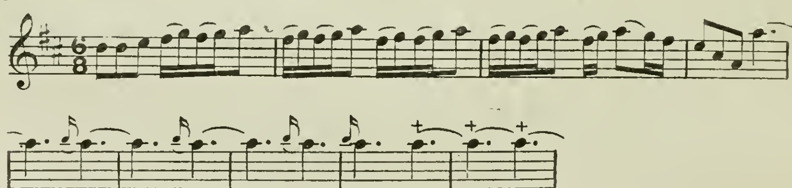
Corelli = [1]

Duval = [2]

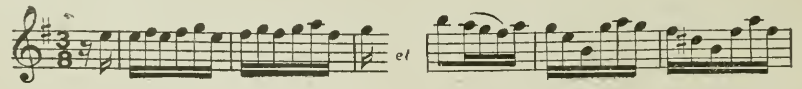
Il y a non seulement dans les *Sarabandes* et dans les *Airs,* mais encore dans les *Gigues* et les *Allemandes,* dans les *Allemandes* surtout, si variées et si multiformes, et aussi dans les *Rondeaux,* dont il assouplit la forme et qu'il cisèle de façon charmante, comme de petits mimodrames, que joueraient des acteurs imaginaires. En signalant cette interprétation plastique de la musique de Duval, nous ne faisons que suivre les indications, les suggestions des titres que le violoniste donne à ses pièces et qu'obéir aux tendances qu'affichent ses contemporains[3]. Le génie français s'est toujours complu en de semblables interprétations dramatiques ou visuelles, et les nuances rythmiques de notre musique, correspondant à une manière de mimique, découlent très probablement des velléités que nous manifestons sans cesse à scruter les mystères du mouvement et à exprimer le plus de vie possible.

Toute cette esthétique se peut étudier de très près, soit dans les pièces purement imitatives de Duval, telles que les *Rossignols,* le *Papillon,* les *Girouettes,* les *Cascades,* etc., soit dans celles dont l'intitulé annonce des intentions psychologiques, quelque chose comme des « caractères en musique », le *Flatteur,* la *Roland,* l'*Héraclite,* la *Démocrite*[4], la *Musicienne,* l'*Agréable,* etc.

Les *Rossignols,* à l'exemple de celui que Rebel insère dans ses *Éléments,* se caractérisent par des ligatures serrées et par des appels de petites notes suivies de trilles continus qui s'efforcent d'imiter le gazouillement compliqué de l'oiseau. Nous citerons, en particulier, celui de la Suite V du premier Livre, qu'on rapprochera des figurations ornithologiques du fameux *Printemps* de Vivaldi ou du *Ramage* du *Concert des Oiseaux* de Dandrieu[5].



Dans *la Salpêtre,* Duval écrit des traits vifs à notes serrées, et réalise de curieux effets de pétillement, dont Rebel se souviendra lorsqu'il attribuera au Feu, dans sa symphonie des *Éléments,* un thème piqué, aigu, d'où semblent jaillir des étincelles :

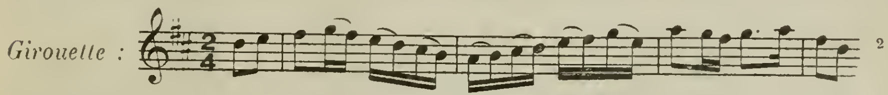


1. Sonate VII (*Œuvre* V).
2. Sonate IX (IIIe *Livre*).
3. On consultera une parodie en vers des *Caractères de la Danse* de Jean-Fery Rebel, publiée par le *Mercure galant* des mois de juin et juillet 1721, et dans laquelle s'exposent de curieuses transpositions scéniques de pièces instrumentales.
4. Voir plus haut.
5. Le *Concert des Oiseaux* de Dandrieu fait partie du premier Livre de *Pièces de clavecin* de 1724.

S'agit-il de *Castagnettes,* notre musicien accumulera des figures saccadées, fortement scandées :

 [1]
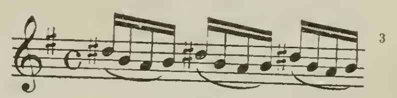
Aux *Girouettes* et aux *Cascades,* il attribuera, de même, des motifs caractéristiques, lesquelles transposent, fort heureusement, sur le plan musical, des impressions visuelles ou des effets de bouillonnement. Voici le début de *la Girouette* :

 [2]

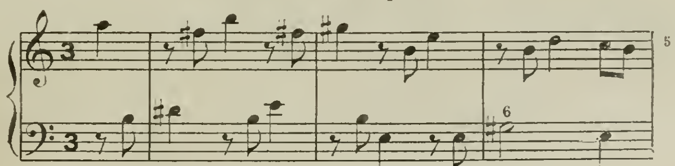
dont les figurations virevoltantes symbolisent avec adresse le mouvement incertain et inconstant de la girouette ; on remarquera, sur le deuxième temps de la troisième mesure, le groupe à la tierce supérieure que les auteurs de Ballets de cour utilisaient au propre, dans les « Moulins à vent », et au figuré, lorsqu'ils voulaient exprimer le dérangement d'esprit, la folie.

Les clavecinistes faisaient aussi un fréquent usage de cette figure au cours de leurs pièces descriptives.

La peinture des *Cascades* mettra à contribution un groupe enroulé, et qui sera répété avec insistance, procédé dont se sert Dandrieu dans les *Tourbillons* de son premier Livre de *Pièces de clavecin.*

 [3]
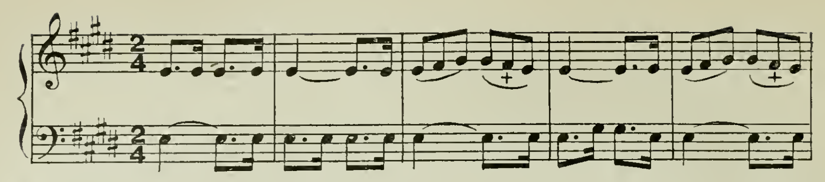
Non moins habile dans ses portraits musicaux que dans ses pièces de simple imitation, le violoniste s'essayera à des contrastes psychologiques sur le thème d'Héraclite et de Démocrite[4] ; il montrera une pointe de pédantisme dans *la Contrepointeuse,* aux courtes figures en hoquets :

 [5]

Dans *la Roland,* il dessinera, héroïquement, de grands arpèges un peu bravaches[6], et dans *la Romaine,* il prolongera une thématique dure, heurtée, aux grands écarts[7].
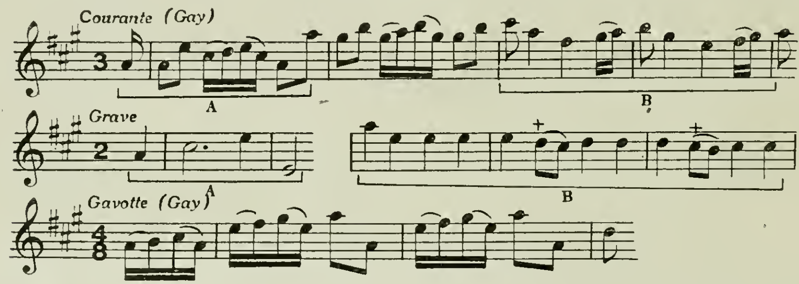
Avant de quitter les pièces qui ressortissent de la musique à programme, nous indiquerons que Duval a écrit une *Caccia* ou du moins une sonate dans « le Goût de chasse » ; c'est la Sonate VIII en *mi* majeur du cinquième Livre, dont le *Vite* C déborde de vie et d'animation, tandis que le *Rondeau* final 2/4 prend tout à fait le caractère des « Chasses » avec l'imitation des sonneries de cor et l'alternance de figurations binaires et ternaires :

1. *Sarabande* 3 de la Sonate VI (VI[e] *Livre*).
2. *Gavotte* 2/4, *La Girouette* de la Sonate I (même *Livre*).
3. *Les Cascades* C. Sonate II (VI[e] *Livre*).
4. Sonate IV (VI[e] *Livre*).
5. *Sarabande* 3, *La contrepointeuse* de la Sonate V (même recueil).
6. *Allemande* C *La Roland,* Sonate VI (*Ibid.*).
7. *Gavotte, La Romaine,* Sonate IV (*Les Idées musiciennes,* VII[e] *Livre*).

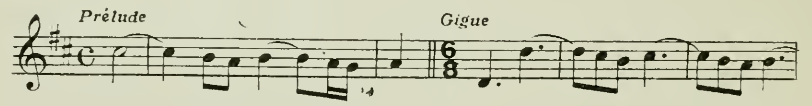


Il n'est pas rare de rencontrer dans l'œuvre de Duval d'évidentes traces de cyclisme, en ce sens que la thématique des pièces d'une même sonate présente une parenté plus ou moins nette. Ainsi, dans la Sonate XII du cinquième Livre, la charmante *Courante,* au cours de laquelle Duval fait un élégant emploi de la formule des « Moulins à vent », s'inspire non seulement du thème initial du *Grave* qui la précède, mais encore d'un certain nombre de phrases de ce même mouvement.

En voici les premières mesures, qui permettront d'admirer une fois de plus la grâce et la vivacité rythmiques de notre auteur, et que nous rapprochons des fragments du *Grave* et de la *Gavotte,* où se discernent des analogies mélodiques.
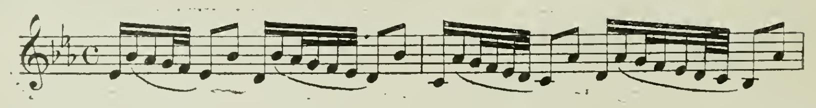


De même, on comparera l'incise suivante du *Prélude* de la Sonate VII du premier Livre avec le thème de la *Gigue* finale :
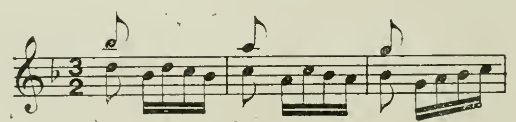


Chez Duval, l'ornementation de la mélodie s effectue fréquemment à l'aide de *coulés* ou petites notes intérieures.

On peut encore rattacher à l'ornementation certains effets agogiques, tel que l'effet d'accélération produit par l'*Allemande* de la Suite III du premier Livre ; ici en effet, à l'exemple de la Variation XIV de la *Follia* de Corelli, Duval insère dans sa mélodie de rapides traits qui s'écroulent dans le *Grave,* en produisant un effet d'accélération :
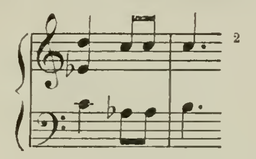


Il songe d'ailleurs à la variation V de la *Follia,* lorsqu'il écrit, dans le gracieux *Rondeau* de la Suite du IV premier Livre :



Les sonates à trois parties font état du style fugué, sans que l'écriture s'alourdisse de scholastique.

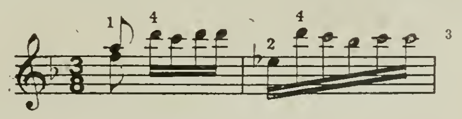
L'harmonie de Duval est généralement riche, très modulante, et utilise fréquemment les pédales. Sans doute, cette harmonie se tisse d'accords de sixte comme toute l'harmonie de ce temps, et revêt par là le caractère *sui generis* de la musique du début du dix-huitième siècle; sans doute, on y trouve à foison de ces suites de tierces entremêlées de sixtes, dont les dilettanti faisaient leurs délices et dont la saveur douceâtre enchantait les mélomanes. Mais, souvent aussi, sans parler du judicieux usage des septièmes, dont le beau mouvement lent à 3/2, de la Sonate VI, à deux violons, apporte un excellent spécimen[1], nous voyons çà et là jaillir de singulières audaces. C'est ainsi qu'on entendra, dans la tonalité de *sol* mineur, résonner un accord d'*ut* sous-dominante avec la neuvième *ré*, accord auquel succède brusquement un *la* ♭ répété deux fois.

 [2]
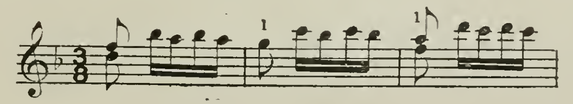
L'intervalle de triton de *ré* à *la* ♭ provoque une impression avec laquelle la musique d'aujourd'hui nous a familiarisés, mais qui devait provoquer une vive surprise en 1704.

Duval aime à moduler vers les sous-dominantes; peu centrale, son harmonie s'écarte fort loin de la zone que tracent autour de l'axe tonal les deux dominantes supérieure et inférieure.
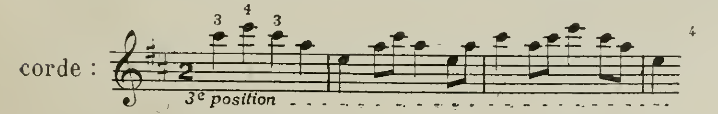
Technique. — Comparée à celle que codifient nos premières méthodes de violon, la technique de François Duval ressemble peu à l'art rétréci et ankylosé enseigné par Dupont et Montéclair. Non seulement notre violoniste démanche et atteint la troisième position, mais il s'y installe; il ne se contente pas d'excursionner de façon intermittente vers le *ré* aigu et de revenir aussitôt après à la première position, il « reste à la position », comme on dit aujourd'hui :

 [3]

Dans la même pièce, Duval chemine en se servant de la deuxième position :



Il atteint même le *mi* 5 sur la chanterelle, mais probablement par l'extension du petit doigt, comme on atteignait, à la première position, l'*ut* sur la même corde :

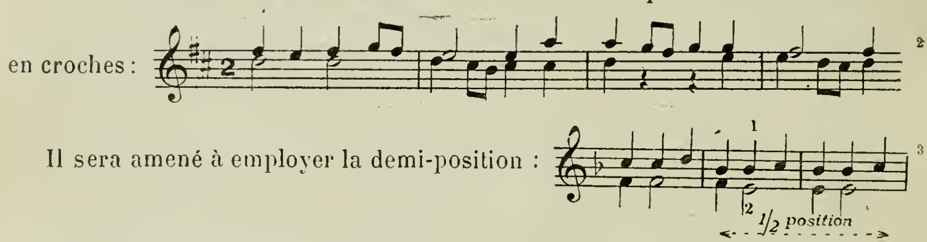


[4]

1. Lent 3/2 de la Sonate VI (IIe *Livre*).
2. *Rondeau* 2 de la Suite V (Ier *Livre*).
3. *Rondeau* 3/8 *Gay* de la Suite IV (Ier *Livre*).
4. *Rondeau* 2 de la Suite V (Ier *Livre*).

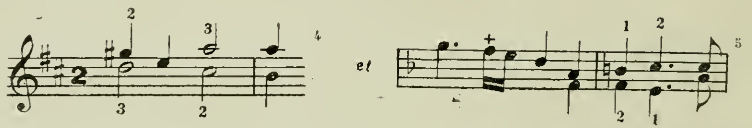
Cependant, nous avons vu précédemment que, dès son premier Livre, il monte jusqu'à la quatrième position, en répétant une même figure[1].

Dans le maniement de la double corde, Duval affirme une supériorité marquée sur ses devanciers; il est certainement le premier de nos violonistes qui ait systématisé et multiplié l'emploi de la double corde. D'abord, il se montre assez timide, utilisant des cordes à vide, et procédant, ainsi que le dit M. Pincherle, par mouvement parallèle, « note contre note », comme dans le *Prélude* 3/2 de la Suite I (Ier Livre), où il suit les errements modestes de Rebel. Mais nous ne tarderons pas, dès le premier Livre, à le voir pratiquer la double corde avec plus de liberté. Par exemple, il accompagnera en blanches une partie écrite en noires et en croches :

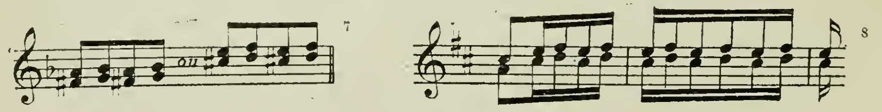


Il sera amené à employer la demi-position :[3]

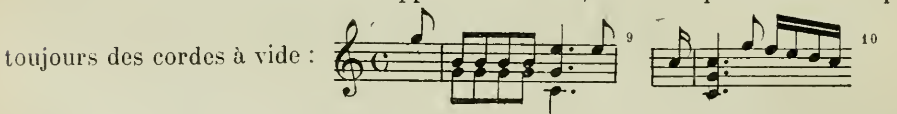
ou à croiser les doigts :



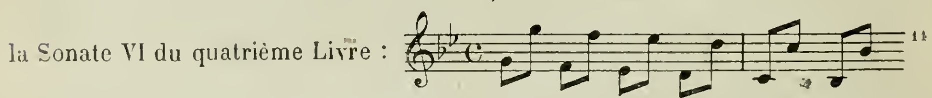
Dans les variations de la Sonate VIII du quatrième Livre, il écrira des pédales supérieures surmontant de petites figurations et exigeant une grande stabilité de la main-gauche[6]. Il esquissera même des tentatives ou des préparations de double trille, avec utilisation d'une corde à vide :



Enfin il exécute des accords frappés de 3 notes, dans lesquels n'entrent pas toujours des cordes à vide :



Notons encore les octaves descendantes, effectuées dans un mouvement vif, de la Sonate VI du quatrième Livre :
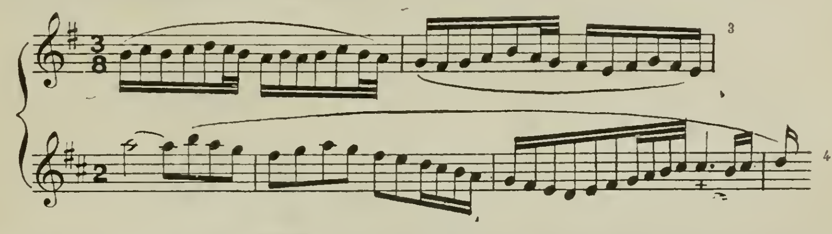


La technique du *trille* est déjà assez poussée chez Duval; Duval trille surtout des premier et deuxième doigts, bien qu'on rencontre dans son œuvre quelques

1. *Allemande Gay*, C de la Suite VI (même recueil).
2. *Lentement* 2 de la Sonate VIII (même *Livre*).
3. *Prélude* 3 de la Suite II (*ibid.*).
4. *Rondeau Gay* 2 de la Suite V (*ibid.*).
5. *Sarabande* 3 de la Sonate V (VIIe *Livre*).
6. *Variations dans le goût de la trompette* Sonate VIII (IVe *Livre*).
7. *Gay* C de la Sonate III (IVe *Livre*).
8. *Variations dans le goût de la trompette.*
9. *Gay* C de la Sonate IV (IVe *Livre*).
10. *Ibid.*
11. *Gay* C de la Sonate VI (IVe *Livre*).

exemples de trille assez malaisé du troisième doigt. Le *Rossignol* de la Suite V du premier Livre présente un trille prolongé pendant trois mesures.

Parfois, notre violoniste appuie son trille d'une double corde, mais sans triller sur la note d'appui :  [1]

Venons-en maintenant à la technique de l'archet. L'archet de Duval apparaît comme extrêmement assoupli, et peut-être l'observation sévère qu'inspirait à Jean Beer l'exécution de nos violonistes, lorsqu'il assurait n'avoir pas entendu un Français qui fût en état de jouer un solo de Biber[2], serait-elle demeurée lettre morte à l'égard du jeu de notre musicien. Son œuvre, en effet, nécessite une souplesse d'archet que ni Montéclair ni Dupont ne laissent supposer. Pour exécuter convenablement ses *Sarabandes,* il faut posséder une tenue d'archet accomplie et savoir correctement « filer un son ». Très souvent, Duval coule de longues ligatures englobant de douze à vingt-six notes, et dont on pourra juger par les deux exemples qui suivent :



Le travail d'archet de Duval n'est pas moins remarquable dans les différentes variétés de *détaché.* C'est ainsi qu'il lance en *détaché bref* des gammes de triples croches dans ses « Variations dans le goût de la trompette », qu'il exécute de grands sauts d'archet dans les traits vifs de la Sonate IV du quatrième Livre, où il passe du *ré* à vide au *sol* sur la chanterelle[5].

Il multiplie avec ingéniosité les batteries et les brisures, qui, comme on le sait, jouent un rôle capital dans la musique du dix-huitième siècle[6]; telle batterie avec mouvement mélodique à la basse se prolongera pendant vingt-quatre mesures[7]; d'autres, contrariées, comme la suivante, exigeront beaucoup de souplesse de poignet :  [8]

Mais c'est surtout en matière d'arpèges que la virtuosité de Duval se donne libre carrière; il y a, d'abord, des arpèges liés par deux et par trois[9], puis des arpèges de trois et quatre notes, qui sont exécutés « aller et retour ». Nous citerons,

1. *Rondeau* 2/4 de la Sonate IV (IVe *Livre*).

2. *Johann Beerens musicalische Discurse,* etc. (suivis de la Guerre musicale entre la composition et l'harmonie), Nüremberg, 1719, cité par Weckerlin dans son *Nouveau Musiciana,* p. 185.

3. *Gay* de la Suite I (Ier *Livre*).

4. *Rondeau Gay* 2 de la Suite V (*ibid.*).

5. Dans le *Gay* C de cette sonate.
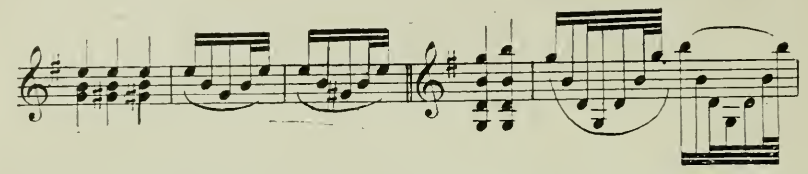
6. Ces batteries sont éminemment caractéristiques du style du violon, et Couperin en donne des exemples, lorsqu'il écrit une pièce dans le « style propre au violon » (Cf. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 25).

7. *Gay* de la Suite II (Ier *Livre*).
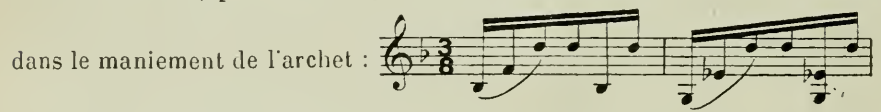
8. *Gay* 3/8 de la Sonate III (Ve *Livre*).

9. *Rondeau* de la Suite V (Ier *Livre*). *Rondeau vite* de la Sonate IV (IVe *Livre*).

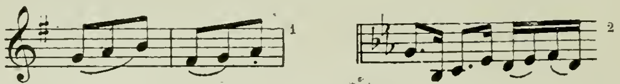
en particulier, le *Viste* C de la Sonate VII du cinquième Livre, lequel consiste en un morceau à arpèges, où ceux-ci se trouvent indiqués en abrégé, selon l'usage du temps, et qui porte la mention suivante : « Ce morceau peut s'arpéger de différentes manières; tout ce qui est à trois ou quatre accords doit s'arpéger; » à la suite de cette indication, l'auteur donne des exemples de la manière dont on doit réaliser des tablatures d'arpèges à trois et quatre notes. Voici ces exemples :



La Sonate I du septième Livre contient un *Rondeau* 3/8, intitulé : *L'Archiluth,* où le travail des arpèges se complique, de ce qu'une partie de ceux-ci sont exécutés en *détaché,* particularité qui témoigne chez Duval d'une certaine dextérité dans le maniement de l'archet :



Il y a lieu de remarquer encore que, contrairement aux habitudes qui régnaient au commencement du dix-huitième siècle, le violoniste met une grande minutie et une grande précision à indiquer les coups d'archet, et cela dès son premier Livre. On y voit notés, par exemple, les coups d'archet suivants :



enfin, Duval, dans ses « Variations dans le goût de la trompette », et dans une pièce de son cinquième Livre, note un coup d'archet :



qui peut donner lieu à discussion. M. Pincherle pense qu'il s'agit là, non pas de la manière empruntée aux clavecinistes, que Piani désigne, en 1712, sous le nom de *pincé,* puisque pour l'exécuter dans le premier exemple l'usage de la quatrième position serait indispensable et qu'il n'a pas rencontré d'exemples de l'usage de cette position chez Duval; or nous avons vu que Duval monte à la quatrième position. Toutefois, le caractère imitatif de la pièce en question s'accommode plutôt d'un coup d'archet exécuté du talon, et qui n'est autre chose que le martelé[5].

De tout ce qui précède il résulte que, si Duval n'atteint pas à la virtuosité de Biber, de Westhoff et surtout de Walter, dont l'*Hortulus chelicus* proclame l'évidente supériorité de technique, car le violoniste allemand va jusqu'à imaginer l'accompagnement à cordes pincées, pendant que l'archet chante sur une autre corde, notre musicien occupe, parmi les premiers sonatistes français, un rang très enviable.

1. *Gay* 3/8 de la Suite I (Ier *Livre*).
2. *Allemande* C de la Suite III (*ibid.,*).
3. *Variations dans le goût de la trompette.*
4. *Vite* C de la Sonate VIII (Ve *Livre*).
5. M. Pincherle, *La Technique du violon chez les premiers sonatistes français,* p. 30.

Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre.

I

Nous ne dirons que quelques mots de cette remarquable artiste, à laquelle Michel Brenet a consacré une étude savamment documentée dans l'*Art* de 1894[1]. D'après son acte de décès, Élisabeth-Claude Jacquet ou Jacquier serait née à Paris, vers 1664[2]. Si l'on en croit le *Mercure galant*, son apparition à la cour, aux environs de 1673, fut saluée comme celle d'un enfant prodige : « C'est un prodige qui a paru icy depuis quatre ans, écrit le journal. Elle chante à livre ouvert la Musique la plus difficile. Elle s'accompagne et accompagne les autres qui veulent chanter avec le clavecin, dont elle joue d'une manière qui ne peut être imitée. Elle compose des pièces et les joue sur tous les tons qu'on lui propose. » Le *Mercure* s'extasie; il n'en revient pas; pour lui, Mlle Jacquet est « une sorte de sylphe ou de gnome » et son « jeu magique » plonge les auditeurs dans un véritable émerveillement[3].

Titon du Tillet vieillit un peu le « sylphe », en lui donnant l'âge de quinze ans lors de sa première exhibition devant le roi; celui-ci prit grand plaisir à cette audition, ce qui engagea Mme de Montespan à garder Mlle Jacquet « trois ou quatre ans auprès d'elle, pour s'amuser agréablement, de même que les personnes de la cour qui lui rendoient visite[4] ». M. Brenet rapporte qu'elle fit, « sous un maître qui ne nous est pas nommé, des études de composition », à la suite desquelles elle débuta par un ouvrage représenté à la cour, le 1er juillet 1685, et qui pourrait bien être le ballet chanté des *Jeux à l'honneur de la Victoire*[5]. Vers la fin de cette même année 1685, Mlle Jacquet épousa Marin de la Guerre, organiste de la Sainte-Chapelle, des Jésuites de la rue Saint-Antoine et de Saint-Séverin[6], dont elle eut un fils, qui mourut vers l'âge de dix ans[7].

Le *Mercure* de mars 1687 annonçait un livre de clavecin que Mme de la Guerre venait de dédier au roi, et le souverain « ne doutait point que cet ouvrage ne fût parfaitement beau[8] ».

Le 15 mars 1694, Mlle Jacquet de la Guerre faisait jouer une tragédie lyrique en cinq actes et prologue, *Céphale et Procris*, dont les paroles étaient de Duché[9]. Son mari, l'organiste Marin de la Guerre, mourut à Paris le 16 juillet 1704, et fut enterré le lendemain à la Sainte-Chapelle[10]; il laissait un testament, en date du 1er mai 1704, aux termes duquel il désignait Élisabeth Jacquet, son épouse, comme son exécutrice testamentaire[11].

1. M. Brenet, *Quatre Femmes musiciennes* (*l'Art*, 20e année, t. LIX, 1894, pp. 108 et suiv.). Voir aussi, du même auteur, *les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, Appendice, pp. 356, 357.

2. « Dudit jour 28 [juin 1729]. Dlle Claude Elisabeth Jacquet, âgée de soixante-cinq ans ou environ, veuve du Sieur Marin de la Guerre, organiste du roi en sa Sainte Chapelle de Paris, demeurant rue des Prouvaires, décédée le vingt-septième du présent mois, a été inhumée dans notre église. » (Paris, Saint-Eustache, 1729. *Décès*. Arch. Seine, Fonds Bégis.)

3. *Mercure galant*, juillet 1677, pp. 107, 109.

4. *Le Parnasse françois*, p. 635.

5. Brenet, *loco cit.*; Dangeau, *Journal*, t. I, p. 200. Le livret de cette pièce a été conservé (Ms. fr. p. 2217).

6. Brenet, *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, p. 356. Jal, *Dictionnaire critique*, pp. 729, 730.

7. Titon du Tillet, *loco cit.*, p. 636.

8. *Mercure*, mars 1687, p. 238.

9. M. Brenet, *loco cit.*, p. 109. Cet ouvrage n'eut d'ailleurs aucun succès, et ne fut jamais repris.

10. M. Brenet a publié l'acte d'inhumation de Marin de la Guerre (*Les Musiciens de la Sainte Chapelle du Palais*, p. 356).

11. *Ibid.*, pp. 356, 357.

Trois ans après, en 1707, elle offrait à Louis XIV un nouveau recueil de pièces de clavecin et des sonates pour le violon. Comme dans la longue dédicace de sa première œuvre, dédicace que l'on trouvera reproduite dans le travail de M. Brenet, Élisabeth Jacquet s'étend encore sur les soins dont Louis XIV entoura son enfance :

« Sire,

« Je n'ay plus le mérite d'un hommage volontaire en offrant mes ouvrages à Votre Majesté. Une longue habitude m'en a fait désormais une heureuse nécessité. Quel bonheur pour moy, Sire, si mon dernier travail recevoit encore de Votre Majesté ce glorieux acüeil dont j'ay jouy moy-même presques dez le berceau, car, Sire, permettez-moy de vous le rappeler, vous n'avez pas dédaigné mon enfance; vous preniez plaisir à voir naître un talent que je vous consacrois, et vous m'honoriez même alors de vos louanges, dont je ne connoissois pas encore tout le prix. Mes foibles talens se sont accrus dans la suite. J'ay tâché, Sire, de mériter de plus en plus cette approbation qui m'a toujours tenu lieu de tout, et je compte pour les seuls beaux jours de ma vie ceux où je puis donner à Votre Majesté quelques nouveaux témoignages du zèle respectueux et de l'entier dévouement avec lequel je suis, Sire, de Votre Majesté, la très humble et très obéissante servante et très fidèle sujette.

« ÉLISABETH JACQUET[1]. »

Élisabeth Jacquet, qui était restée près de vingt ans sans paraître à la cour, s'y fit présenter à nouveau par le duc de Tresmes, le jour où ses sonates furent jouées devant le roi. Voici comment le *Mercure* rend compte de l'exécution des pièces de Mlle de la Guerre : « Ce prince les honora d'une très grande attention, les sieurs Marchand les jouèrent parfaitement bien. Plusieurs personnes de distinction qui les entendirent en furent charmées. Le disner estant fini, Sa Majesté parla à Mlle de la Guerre d'une manière très obligeante, et, après avoir donné beaucoup de louanges à ses sonates, Elle luy dit qu'elles ne ressembloient à rien. On ne pouvait mieux louer Mlle de la Guerre, puisque ces paroles font connoistre que le roy avait non seulement trouvé sa musique très bonne, mais aussi qu'elle est originale, ce qui se trouve aujourd'hui fort rarement[2]. »

Ces deux œuvres étaient publiées au moyen d'un privilège général, valable quinze ans, à partir du 13 juin 1707, et accordé à « Elisabeth Jacquet, veuve du Sieur de la Guerre, organiste de la Sainte-Chapelle, de l'église Saint-Louis, de la maison professe des Jésuites, et de la paroisse Saint-Séverin » pour des « Sonates, pièces de clavecin et autres, de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition[3] ».

C'est encore à l'aide de ce privilège qu'elle publia deux livres de *Cantates françaises*, parues respectivement en 1708 et en 1711[4], et enfin un troisième

1. *Pièces de Clavecin | Qui peuvent se joüer sur le Viollon | Composées | Par Mlle de la Guerre | Et Gravées par H. de Baussen | Sonates | Pour le Viollon et pour le Clavecin | Composées | Par la même.* | Les Pièces de clavecin et les Sonates se vendent ensemble ou séparément. Les Sonates, 5^l^ 10^s^, et les Pièces de Clavecin 3^l^ 10^s^. | A Paris | chez | L'Auteur dans l'isle Notre-Dame, Rue Regrattière | Foucault, à la règle d'Or, rue Saint-Honoré. | P. Ribou près des Grands Augustins | et C. Ballard, Rue Saint-Jean de Beauvais au Mont-Parnasse | A. P. D. R. 1707.

2. *Mercure*, août 1707, p. 193.

3. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 421.

4. *Cantates | françoises | sur des sujets tirez de l'Ecriture : | à voix seule et basse continue ;* |

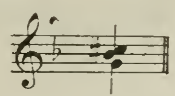
recueil qu'elle dédiait à l'électeur de Bavière, recueil contenant trois cantates mythologiques et un petit duo écrit pour la pièce de Le Sage, *La Ceinture de Vénus,* jouée à la foire Saint-Germain en 1715, et intitulé : *Le Raccommodement comique de Pierrot et de Nicole*[1]. Nous donnons ci-après le fac-similé de sa signature, relevée sur cet ouvrage[2].

Enfin, au mois d'août 1721, à l'occasion de la convalescence de Louis XV, on chantait sa dernière œuvre, un *Te Deum* à grand chœur, qui resta manuscrit[3].

Elisabeth Jacquet mourut à Paris, rue des Prouvaires, le 27 juin 1729, et fut enterrée le lendemain à Saint-Eustache[4].

Titon de Tillet fait un vif éloge du talent de Mlle de la Guerre, de sa merveilleuse facilité « pour préluder et jouer des fantaisies sur-le-champ »[5]. Elle excellait également dans la musique vocale et dans la musique instrumentale. Nemeitz cite parmi ses œuvres ses deux livres de pièces de clavecin et ses sonates pour le violon[6].

II

Nous ne nous occuperons ici que de la musique instrumentale de Mlle Jacquet de la Guerre, et en particulier de ses sonates de violon, à l'exclusion des *Pièces de clavecin,* bien que leur titre porte qu'elles « peuvent se jouer sur le violon ». C'est qu'en effet ces pièces de clavecin contiennent des accords qu'il est impossible de réaliser sur le violon, tel que ceux-ci, par exemple, que nous empruntons à une *Courante* en *ré* mineur : [7] 

L'exécution de ces pièces au moyen du violon apparaît comme un doublement simplifié de la partie confiée à la main droite du claveciniste.

partie avec symphonie, et partie sans symphonie | par Mlle de la Guerre. | Livre premier | contenant | Esther, Le passage de la mer Rouge, Jacob et Rachel | Jonas, Suzanne et les vieillards, Judith | A Paris | chez Ch. Ballard | 1708. | A. P. de S. M. | *Cantates | françoises | ... | livre second | contenant | Adam,* le *Temple rebâti,* le *Déluge | Joseph, Jephté, Samson.* | A Paris | chez Ch. Ballard... | 1711.

1. *Sémélé | l'île de Délos | le Sommeil d'Ulysse | Cantates françaises auxquelles on a joint | le Raccommodement comique | Pièces mises en musique | par Mlle Jacquet de la Guerre |* gravées par H. de Baussen | A Paris | chez P. Ribou... (s. d.). — Voir Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire,* t. I ; n° 176 des Airs.

2. Cette signature a été relevée sur l'exemplaire de la Bibl. de l'Arsenal, n° 151.

3. M. Brenet : *Quatre Femmes musiciennes,* p. 111.

4. Voir ci-dessus son acte de décès et d'inhumation.

5. Titon du Tillet, *loco cit.,* p. 636. Le revers de son médaillon du *Parnasse françois,* que nous reproduisons ici, la représente assise au clavecin, avec, en exergue, l'inscription suivante : « Aux grands musiciens j'ay disputé le prix. »

6. Nemeitz, *Le Séjour de Paris,* p. 355.

7. *Courante* 3/2, p. 5 de l'édition de 1707.

Ceci posé, les œuvres que nous allons étudier sont au nombre de deux, à savoir :

I. *Sonates pour le Viollon et pour le Clavecin* (1707);
II. *Sonates à deux violons* (ms. *s. d.*)[1].

Morphologie. — Le premier recueil comprend six sonates, qui admettent un nombre très variable de mouvements, puisque ce nombre va de quatre (Son. II) à neuf (Son. VI). A l'intérieur de chaque sonate, les pièces comportent des vitesses alternées, et se disposent aussi dans un ordre extrêmement incertain.

Le plus souvent, l'œuvre débute par un mouvement lent ou tranquille[2]; cependant, les Sonates II et VI admettent comme mouvement initial un *Presto* et une *Allemande,* particularité qu'on observe aussi dans l'Op. V de Corelli. Quant au mouvement terminal, il n'est vif que dans deux Sonates (I et II) ; les quatre autres — et le fait mérite d'être remarqué — s'achèvent sur un *Aria* ou un *Adagio.*

Les pièces de ce recueil appartiennent aux types sonate d'église et sonate de chambre, et leurs mouvements adoptent la forme binaire avec l'oscillation tonique, dominante, tonique, devenue désormais classique. Presque tous ces mouvements reçoivent des désignations esthétiques et agogiques, deux fois seulement (Son. V et VI) des titres d'airs de danse, tels que *Courante* et *Allemande.* Lent ou modéré, l'*Aria* s'écrit assez souvent en mineur sur la tonique générale, ou en majeur sur cette même tonique, lorsque la tonalité est mineure; mais aucune règle générale ne préside à ces choix tonaux.

Quant aux *Adagios,* tantôt il sont très courts, et jouent alors le rôle de soudure entre deux mouvements vifs[3], tantôt ils présentent un certain développement[4]. Nous citerons comme exemple du premier cas la Sonate I, dans laquelle deux *Adagios,* A, A′, s'intercalent dans un ensemble de trois *Prestos* B, B′, B″, et donnent lieu, par conséquent, au schéma suivant :

B, A, B′, A′, B″.

Ici, les deux *Adagios* cadencent tous deux à la dominante. Il y a lieu d'ailleurs de remarquer, et ceci souligne le caractère archaïque qu'offrent les sonates de Mlle de la Guerre, que le plus souvent les *Adagios* s'écrivent dans la tonalité générale de l'œuvre, et non pas à la dominante[5]. Nous signalerons le morceau de début de la Sonate IV, lequel consiste en une petite *Ouverture à la française* en trois mouvements, avec un début solennel en style saccadé à la Lully, et concluant à la dominante, puis en un *Presto* en 6/8, suivi par un *Adagio.*

Le deuxième recueil de sonates de Mlle de la Guerre comprend six sonates, dont deux « a violino solo e viole di gamba obligata con organo », et quatre « a due violini e violoncello obligato con organo ». Comme celles du premier

1. *Sonates de Mlle de la Guerre,* Violº 1º, violº 2º Gamba, Organo. (Bib. nat. V_m^7 1111. — D'après Sébastien de Brossard, ces sonates remonteraient à 1695. Brossard dit, en effet, dans son *Catalogue :* « Elle (Mlle de la Guerre) me fit la grâce de m'en prester les originaux l'an 1695, pour les faire copier. Elles sont délicieuses... » (*Catalogue ms. de Brossard*, p. 382.)

2. Tel est le cas pour les Sonates I, III, IV, V.

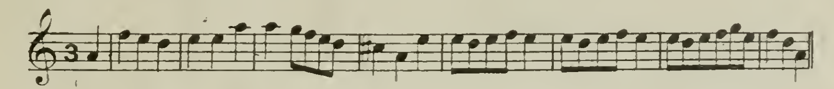
3. Dispositif très répandu chez Corelli. L'*Adagio* 3/2 de la Sonate II, intercalé entre deux *Prestos,* adopte la tonalité de *ré* mineur, les deux *Prestos* étant en *ré* majeur.

4. Nous trouvons des *Adagios* assez développés dans les Sonates III et IV.

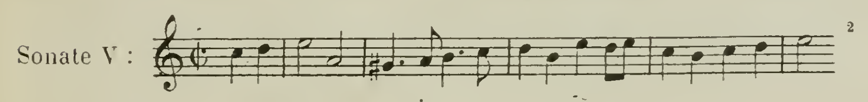
5. Ainsi, dans les Sonates I, III ; dans d'autres, la tonalité de l'*Adagio* est, comme nous venons de l'indiquer, en mineur sur la tonique générale. Les Sonates V et VI présentent des exemples d'*Adagios* écrits à la dominante.

recueil, ces compositions groupent de trois à sept mouvements munis de titres agogiques, et, plus rarement, de titres d'airs de danse. Toutes sauf deux, les Sonates III et IV à deux violons, s'achèvent par un mouvement lent ou tranquille, *Adagio* ou *Aria*. L'*Aria* porte, dans les Sonates II, III et IV à deux violons, l'épithète psychologique d'*affettuoso*, épithète que l'on voit attribuée aussi à un *Allegro* dans la Sonate I à violon seul et viole de gambe. Enfin, le mouvement terminal se dédouble en « bécarre et bémol », c'est-à-dire en majeur et mineur, dans les Sonates III et IV à deux violons, particularité sur laquelle nous aurons à revenir ultérieurement.
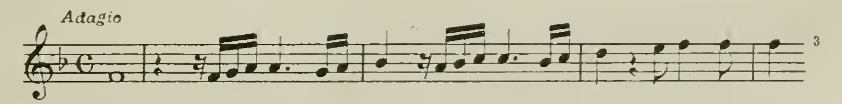
Thématique et composition. — Bien qu'un peu sèche, la mélodie de Mlle Jacquet est parfois gracieuse et présente des insistances qui ne vont pas sans charme, comme dans le début de l'*Aria* suivant[1] :



ou bien une aimable souplesse, tel ce fragment que nous empruntons à la Sonate V :


[2]

La thématique, comme toute celle de l'époque, utilise fréquemment la gamme du ton, soit que celle-ci se présente en quelque sorte « nature », soit qu'elle progresse par tierces, soit qu'elle s'expose par fragments entrecoupés et précédés de petites anacrouses figurées :

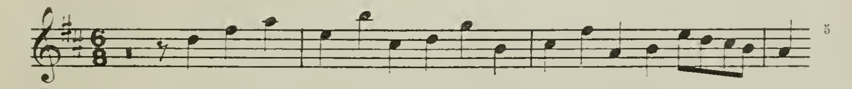


[3]

dispositif conduisant au régime séquentiel qui s'observe fréquemment dans les pièces de clavecin de Mlle Jacquet[4].

A la thématique un peu aride et monotone qui résulte de l'hexacorde ascendant et descendant, s'opposent chez Mlle de la Guerre, et surtout dans les mouvements vifs, des mélodies d'allure décidée et alerte, dont le *Presto* 3/2 de la Sonate II en *fa* majeur, comme aussi le Presto ₵ de la Sonate II en *ré* majeur offrent de bons exemples.

Parfois, la thématique revêt un indéniable aspect corellien, comme dans le *Presto* suivant :


[5]

Au reste, l'influence de Bassani, de Corelli et de Bononcini est fréquemment visible dans les sonates de Mlle de la Guerre. C'est ainsi que le premier mouve-

1. Sonate I.
2. *Aria* terminal de la Sonate V.
3. *Adagio* de la Sonate III.
4. Voir l'*Aria* terminal de la Sonate VI. Ici, comme dans beaucoup de pièces de Mlle Jacquet de la Guerre, la basse est en grande partie réalisée.
5. Sonate II.

ment de la Sonate V, en *la* mineur, présente le thème chromatique descendant compris dans l'intervalle de quarte qu'on rencontre si fréquemment dans les œuvres italiennes et françaises de cette époque. De même, l'*Allegro* 2 de la Sonate I à deux violons montre encore un thème chromatique descendant. A l'influence de Giovanni Battista Bassani, on peut rattacher les thèmes à notes répétées, comme celui de l'*Allegro* de la première Sonate à deux violons.

Quant aux formules rythmiques syncopées, dont Mlle de la Guerre fait un fréquent usage, et dont le *Vivace Presto* de la Sonate III à deux violons fournit un bon exemple, elles rappellent assez souvent celles de Bononcini[1].

Notons enfin qu'il n'est pas rare de rencontrer des figurations alternativement binaires et ternaires. Des triolets se glissent dans la trame des figures binaires qu'ils assouplissent soudain, ou bien développent de longues guirlandes continues, au-dessus d'un socle de basses tranquilles, écrites en blanches, et rompent ainsi la monotonie du style d'imitation[2].

Dans les *Adagios,* Mlle de la Guerre donne la prépondérance aux grosses valeurs ; tantôt la mélodie s'écoule noblement et languissamment, avec une ornementation de petites notes intercalées ; tantôt, pour se plier à un usage très en faveur alors, elle se coupe de silences et revêt l'aspect vaguement dramatique qu'exigeaient les plaintes ou les regrets[3]. L'ornementation se précise et se complique dans le voisinage et dans la préparation des cadences ; tel est le cas, par exemple, pour l'*Adagio* de la Sonate IV à violon seul, *Adagio* qui comporte, mais pour lui seulement, l'adjonction d'une viole au violon et au clavecin.

Si l'on ouvre le *Dictionnaire* de Brossard, à l'article *Cadenza fiorita* ou mieux *Fiorito,* on y lit que cette cadence montre une « pénultième » divisée ou diminuée en plusieurs petites notes[4]. De cette cadence, la Sonate II, à deux violons apporte un exemple fort intéressant pour l'époque, en ce qu'il montre, chez le premier violon chargé de l'exécuter, une virtuosité déjà assez avancée. Il s'agit en effet, ici, d'un véritable point d'orgue, ainsi qu'on peut en juger ci-après :



Au reste, ces floraisons ornementales ne sont pas rares dans l'œuvre de Mlle de la Guerre ; elles ont surtout droit de cité au sein des *Adagios,* écrits en style lié, mais qui parfois, vers la fin, laissent surgir de grands traits modulants, annonciateurs de la cadence finale ; on en rencontre notamment dans l'*Adagio* ₵ de la Sonate I à violon seul.

On sait que G. B. Vitali, à l'exemple de Frescobaldi, cherchait à assurer l'unité de ses sonates en construisant les divers mouvements de celles-ci au moyen d'un même thème modifié. C'est ainsi que les *Artificii musicali* de Vitali, parus à Modène en 1689, présentent des exemples frappants de cette unité thématique et

1. Voir, par exemple, le *Vivace* 6/8 en *fa* majeur de la Sinfonia 1° du recueil de Brossard (Bibl. nat. Vm⁷, 1476).

2. C'est le cas du *Prestissimo* C de la Sonate IV à deux violons.

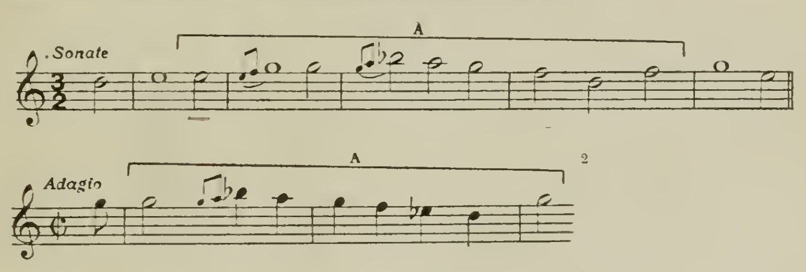
3. Dernier *Adagio* 3/2 de la Sonate III.

4. S. de Brossard, *Dictionnaire de musique,* p. 38.

5. *Vivace* en *ut* mineur, de la Sonate II à deux violons.

de l'application de ce qu'on a appelé le *cyclisme*[1], héritage de l'ancienne *Suite* instrumentale.

Quelques traces de cyclisme s'observent dans les Sonates de Mlle de la Guerre, mais d'une façon tout intermittente ; c'est ainsi que la Sonate I à violon seul reproduira la figure A dans un *Adagio* subséquent en ₵



En général, l'unité de chaque sonate n'est ainsi scellée que par de discrets rappels de thèmes.

Mlle de la Guerre jette sur son écriture le coloris, souvent très vif, d'ingénieuses modulations. Déjà, les *Pièces de clavecin* portaient témoignage sur la vivacité et l'élégance de son sentiment harmonique[3]. Sans doute, elle ne module guère qu'aux tons voisins, en faisant alterner les tonalités majeures avec les relatifs mineurs, comme dans l'*Allegro* 2 de la Sonate I à deux violons, où des tons majeurs sont régulièrement suivis de leurs relatifs mineurs[4], mais elle a parfois d'heureuses trouvailles. Nous citerons, en particulier, le *Presto* 3/2, de la Sonate III à violon seul, où, après un énergique début en *fa* majeur, la tonalité passe brusquement en *ut* mineur, pendant que le violon, tenant une longue pédale supérieure de dominante, laisse la basse prononcer vers l'aigu un trait véhément et accidenté.

Il y a peu de remarques à faire sur l'harmonie de ces sonates, dont la basse est très soigneusement chiffrée.

Dans l'*Adagio* qui termine la Sonate III, des successions d'accords de septième viennent renforcer le caractère de « plaintes » que revêt la pièce ; ailleurs, des accords de neuvième jettent çà et là des notes sombres et mystérieuses. Mais, en général, la technique de Mlle de la Guerre ne nous semble guère mériter l'appréciation, de « ne ressembler à rien », qu'en faisait Louis XIV. Presque tous les mouvements vifs, traités en style d'imitations, s'inspirent d'une scholastique sèche et banale, et l'on ne comprend guère comment le roi, qui avait entendu des violonistes aussi originaux que Westhof[5], pouvait éprouver quelque surprise en écoutant cette innocente musique[6].

1. L. Villanis, *Dix-septième et dix-huitième siècles. La Musique instrumentale italienne* (Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, t. I, pp. 761, 762).

2. Sonate I pour le violon et le clavecin.

3. Ainsi, la *Gigue* 6/4 en *ré* mineur (p. 9), et surtout celle de la page 24, présentent de charmantes modulations. Parlant des Pièces de clavecin de Mlle de la Guerre, le *Mercure* disait : « Comme elle possède excellemment tout ce que cet instrument a de plus fin, on trouve dans ces Pièces de quoy faire une harmonie également brillante et liée et des tours tout à fait nouveaux. » (*Mercure*, août 1707, p. 193.)

4. On y voit des modulations disposées selon la série suivante : *fa* majeur, *sol* mineur, *si* ♭, *sol* mineur, *mi* ♭, *ut* mineur, *fa* majeur, *ré* mineur.

5. Sur Westhof, voir à l'*Introduction*.
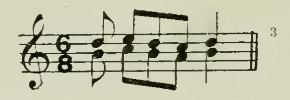
6. Toujours laudatif, le *Mercure* portait le jugement ci-après sur les sonates de Mlle de la Guerre : « Elles font connoistre qu'elle ne sçait

Ajoutons que, dans les sonates à deux violons, ceux-ci marchent assez souvent à la tierce, et, répartis par groupes de deux, les trois instruments (les deux dessus et la basse) se partagent les traits et les figurations[1].

Technique. — Disons de suite qu'elle apparaît comme des plus modestes; cependant, il convient de signaler, dès cette époque ancienne, quelques prodromes de la future évolution de la technique du violon.

Tout d'abord, nous remarquerons que les sonates de Mlle de la Guerre sont écrites au moyen de la clef de *sol* première ligne ; c'était là une habitude française sur laquelle Brossard s'exprime, nous l'avons vu plus haut, avec une prudente réserve[2]. Mais, dans les sonates que nous étudions ici, il s'en faut que « le chant aille fort haut », pour parler comme Brossard, car l'étendue de l'instrument reste limitée par le *sol* grave et l'*ut*$_3$ sur la chanterelle. Le jeu du violon se cantonne uniquement dans le médium, et nous verrons que les velléités de son extension se manifestent plutôt vers l'aigu que vers le grave.

Il semble pourtant que, du temps de Mlle de la Guerre et de ses sonates de 1707, l'emploi de la troisième position fût connu, puisqu'elle écrit en doubles cordes le passage suivant :

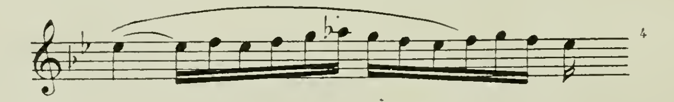


lequel impose évidemment l'emploi de cette position.

Néanmoins, ni dans les sonates à violon seul, ni dans les sonates à deux violons, on ne constate d'exemples de démancher.

Dans le médium, la technique affirme une certaine agilité de la main gauche : bariolages de figurations binaires et ternaires, écrites en doubles croches, grandes broderies ornementales de triples croches, triolets rapides, etc., attestent un mécanisme qui n'est certes pas négligeable.

De même, le maniement de l'archet donne lieu à quelques remarques intéressantes. On trouve des tenues de plus de deux mesures et des liaisons de dix et douze notes :



qui, ainsi que l'observe justement M. Pincherle, constituent, au temps de Mlle de la Guerre, une réelle difficulté.

Ses sonates offrent aussi des exemples de *détaché* exécuté rapidement, et de la pointe de l'archet. Elle écrit, par exemple, dans un *Allegro,* le passage ci-après, qui doit se jouer avec prestesse :

pas moins la portée du violon que celle du clavecin. Quoyque ces six Sonates soient toutes parfaites en leur genre, elles ont néanmoins partagé les connoisseurs. Les uns sont pour le naturel qui domine dans la deuxième, dans la troisième et dans la quatrième ; et les autres paroissent plus touchez de la noblesse qui règne dans la première, dans la cinquième et dans la sixième. Elles peuvent estre toutes d'une grande utilité à ceux qui apprennent la Musique. » (Août 1707, p. 193.)

1. Première Sonate à deux violons, *Allegro* 2.

2. Brossard, *Dictionnaire,* p. 247.

3. *Allegro* de la Sonate II *a violino solo e viola di gamba obligata con organo.*

4. Sonate II à deux violons.



ou de vives batteries, avec répétition de la note supérieure[2].

Toutefois, dans tout ceci, la technique de l'archet ne dépasse pas les possibilités atteintes par les Lullystes.

1. Sonate I à violon seul et basse, *Allegro* C.

2. *Allegro* C de la Sonate II à violon seul et basse.



Élisabeth-Claude-Jacquet de la Guerre
(d'après le *Parnasse françois*).

DEUXIÈME PARTIE

LES PRÉCURSEURS DE LECLAIR

CHAPITRE III

Italiens et Italianisants. Violonistes et Organistes.

SOMMAIRE

Le Napolitain francisé *Mascitti,* musicien du duc d'Orléans et protégé des Crozat; influencé par Corelli. — Sa brillante technique. — Les organistes *Clérambault* et *Dandrieu.* — *Joseph Marchand,* inventeur du double trille. — *Jean-Baptiste Senallié,* élève d'Anet et de Piani. — Son séjour à Modène auprès de Tommaso-Antonio Vitali. — Il s'inspire de son maître et de Corelli. — Le *tasto solo;* les positions. — L'organiste *Dornel,* rival heureux de Rameau, et maître de musique de l'Académie française. — Sa prudence harmonique. — Le Vénitien *Piani* dit *Desplanes* et ses principes techniques.

Nous rangeons dans ce groupe des musiciens dont les premières œuvres se situent entre 1705 et 1715 environ. Parmi eux apparaissent deux Italiens, un italianisant Senallié, et aussi trois organistes qui, séduits par les sonates de violon comme Brossard, et la claveciniste de la Guerre, contribuèrent à enrichir la jeune littérature de cet instrument. D'importants progrès techniques se réalisent, grâce à l'initiative d'un violoniste assez obscur, Joseph Marchand, et d'un artiste déjà tout proche de la virtuosité, Jean-Baptiste Senallié. Les influences étrangères qui agissent sur notre école de violon commencent à se préciser. On constate d'abord une action générale exercée par la musique d'Arcangelo Corelli, action à laquelle se subordonnent toutes les autres; ensuite, ce sont des pressions de détail, telles que celles des écoles de Padoue et de Bergame.

Il conviendrait d'ajouter aux artistes qui vont suivre Charles-François-Grégoire de La Ferté, dont un livre de sonates pour le violon et la basse, dédié au duc d'Orléans, parut en 1707[1]. Ce médiocre violoniste figurait, dès 1710, à la musique royale, parmi les « violons du Cabinet »; puis il entra dans la bande des vingt-quatre violons le 1er juillet 1719, et mourut à Versailles le 10 novembre 1746[2]. Boisgelou juge ses œuvres en les qualifiant de « mauvaises Sonates », et on ne peut que souscrire à cette appréciation.

1. *Premier Livre | De Sonates | Pour le Violon | Et la Basse | Dédié | A S. A. R. | Monseigr le Duc D'Orléans | Composé | Par le Sr de La Ferté | Gravé par Roussel |* A Paris | chez l'Auteur, Rue de Richelieu prés la Rüe Neuve des Petits-Champs, chez M. le Camus, sellier, vis-à-vis un limonadier (A. P. D. R., 1707).

2. Arch. nat., O¹63, fº 170. Etat civil de Versailles, Notre-Dame, 1746. Il était âgé d'environ quatre-vingts ans.

Michel Mascitti.

I

Bien que Michel Mascitti ait signé toutes ses œuvres publiées à Paris « Di Michele Mascitti, Napolitano », nous le mettons au nombre des violonistes français du dix-huitième siècle, parce qu'il a passé la plus grande partie de sa vie à Paris et qu'il se fit naturaliser Français.

Ses origines restent pour nous incertaines : il naquit à Santa Maria, royaume de Naples, vers 1664, si on en croit son acte de décès; son père s'appelait Jacques, et sa mère Marie Naple[1].

La première mention que nous rencontrions de lui se trouve dans le *Mercure* du mois de novembre 1704 ; il fait alors graver à Paris un livre de douze sonates, « six à violon seul avec la basse, et six à deux violons avec la basse[2] », et le journal ajoute :

« Ce livre est dédié à S. A. R. Mgr le Duc d'Orléans et se vend à l'entrée de la rue Saint-Honoré, chez le sieur Foucault, à l'enseigne de la Règle d'Or... L'auteur de cet ouvrage s'est acquis beaucoup de réputation depuis qu'il est à Paris. Il a eu le bonheur de plaire au grand Prince que je viens de nommer, qui ne se trompe jamais en gens de mérite. M. Mascitti a eu l'honneur de jouer devant le Roy, devant Mgr le Dauphin, et par conséquent, devant toute la cour dont il a esté fort applaudi. Le grand débit de son livre, dont il ne reste presque plus, en fait voir la bonté[3]. »

Cette annonce montre que, peu de temps après son arrivée à Paris, Mascitti sut s'assurer la protection du duc d'Orléans, dont les goûts musicaux dépassaient la limite du dilettantisme, puisque, en 1705, ce noble personnage faisait représenter un opéra dont il était l'auteur, *Penthée*[4]. Elle se termine par une phrase toute commerciale, qui trouve sa justification dans le grand nombre d'œuvres que Mascitti publia à Paris (9, de 1704 à 1738). En dédiant au duc d'Orléans son œuvre I[5], le musicien lui adressait l'épître en italien qui suit :

« Altezza Reale,

« Sarebbe troppo temerita il presentar questo primo parto della mia musica ad un Principe d'intendimento cosi alto in ogni sorte di scienze com' e Vostr' Altezza Reale, s' ella stessa si fosse degnata di dimostrar qualche so disfazione in ascoliarmi. Reso ordito perciò da si segnalato favore consagro al suo Augusto nome, più per esprimere un' humile riconoscenza che per fargli offerta degna della sua Real Altezza, queste mie Sonate che fortunatissime potran dirsi, se unitamente coll' autore otterranno un cosi autorevole patrocinio e la sua ambita approvazione, mentre il piu sicuro della mia vita per meritarla, e per auten-

1. Arch. nat., O¹226, f° 482.

2. La désignation faite de ces sonates par le *Mercure* n'est pas tout à fait exacte en ce qui concerne les six dernières d'entre elles. Celles-ci, en effet (Sonates 7 à 12), se divisent en deux groupes : les trois premières sont *a due violini, violoncello e Basso,* et les trois dernières *da camera a 1 ou 2 violini e Basso.*

3. *Mercure,* novembre 1704, pp. 272-274.

4. *Penthée* fut représentée dans les appartements du Palais-Royal, le 16 juillet 1705 (Titon du Tillet : *Deuxième Supplément au Parnasse français,* 1755, p. 19).

5. Voici le titre de l'Op. 1ª.

Sonate | a violino solo col violone o cimbalo | e Sonate | A due Violini, Violoncello e Basso continuo | Dedicate | All' Altezza Reale del Duca d'Orléans | Da Michele Mascitti Napolitano | Opera prima. | In Parigi, 1704 | Se vend chez Foucaut, marchand, à l'entrée de la rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or | Gravé par H. de Baussen | A. P. D. R.

ticar nel medesimo tempo L'ossequio profondissimo e la servitia riverentissima con cui rispettosissimamente mi se le cito di soscrivermi.

« Di V. A. R.

« Humilissimo, Devotissimo, Obligatissimo, Servitore.

« MICHELE MASCITTI. »

Nous savons, par La Borde, qu'il était attaché au duc d'Orléans, et que celui-ci « aimait beaucoup à lui entendre jouer du violon[1] ».

Dès 1713, le *Mercure* associe son nom à ceux de Corelli et d'Albinoni, tant la faveur dont jouissaient son talent et ses œuvres avait d'importance. On l'appelait par son prénom, Michel, Michelly, ou même Miquel : « Les Corelli, les Albinoni, les Miquel, et plusieurs autres ont produit dans ce caractère [les sonates] des pièces qui seront immortelles, et où peu de gens peuvent atteindre[2]. »

Le 7 avril 1714, un privilège général, pour quinze années, était accordé au sieur Michelly, c'est-à-dire à Michel Mascitti, pour un recueil de sonates et autres pièces de musique tant vocales qu'instrumentales[3]. C'est au moyen de ce privilège qu'il publiait ses œuvres V à VII (1714-1727).

Mascitti, en Italien subtil, avait su se procurer de puissants protecteurs. Son œuvre IV est offerte à l'Électeur de Bavière[4] :

« Monseigneur,

« Je prends la liberté de dédier à Votre Altesse Électoralle mes dernières Sonates qui ont eu le bonheur de luy plaire, et qu'elle a voulu avoir avant que je songeasse à les rendre publiques. Et comment pourois-je mieux employer le peu de talents que j'ay qu'en les consacrant au délassement d'un des plus grands princes du monde, qui a eu la bonté de me prévenir par ses libéralités. C'est le moindre tribut, Monseigneur, que je doive à la protection dont il a plu à Votre Altesse Electoralle de m'honorer. Et comme rien n'est plus capable de contribuer à élever mon génie qu'une protection si glorieuse, j'ose vous supplier très humblement de vouloir bien en accorder la continuation à l'homme du monde, qui est, avec le plus profond respect, Monseigneur, de Votre Altesse Electoralle, le très humble et très obéissant serviteur :

« MICHELE MASCITTI[5]. »

C'est le cardinal Ottoboni qui reçoit l'hommage de l'œuvre V (1714), en des termes aussi mielleux et aussi courtisanesques[6].

Les ouvrages de Mascitti n'étaient, d'ailleurs, pas seulement joués chez les grands auxquels il liait habilement sa fortune. Mascitti écrivait aussi des pièces

1. La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, t. III, p. 522.
2. *Mercure galant*, novembre 1713, p. 21.
3. Brenet, *La Librairie musicale en France de 1653 à 1790* (Bulletin trimestriel de la Société internationale de musique, avril 1907, p. 424).
4. Maximilien II (Emmanuel), mort en 1726.
5. *Sonate | A violino solo e Basso, Sonate A Due Violini e Basso | Dedicate | All' Altezza S^ma Ellettorale di Baviera | da Michele Mascitti Napolitano | Opera quarta.* | In Parigi, 1711. | Chez Foucault et chez Hurel, rue Saint-Martin, devant la fontaine Maubué.
6. Il s'agit ici du cardinal Pierre Ottoboni, né le 2 juillet 1667; cardinal de l'Eglise romaine et doyen du Sacré Collége, il était évêque d'Ostie et de Velletri et commandeur de la Basilique de Saint-Laurent in Damaso. Ottoboni mourut à Rome le 28 février 1740 (La Chesnaye-Desbois, t. XV, p. 295).

instrumentales qu'on entendait au théâtre et qui, comme les « symphonies » de Jean-Fery Rebel, servaient de prétexte à des danses. Lors des représentations de *Baïocco* en 1729, le troisième acte de cet *opera-buffa* s'agrémentait d'une chaconne du « Signor Michel », dit le *Mercure*, chaconne sur laquelle la D[lle] Mariette dansait seule[1]. Puis, comme son privilège de 1714 tirait à sa fin, Mascitti en sollicitait et en obtenait le renouvellement pour huit ans, à partir du 18 janvier 1731[2], ce qui lui permettait de publier ses œuvres VIII et IX.

L'œuvre VIII est dédiée à M[me] Crozat. On sait le rôle de Mécènes que les Crozat, partisans décidés de la musique italienne, avaient joué à Paris à cette époque[3]. Mascitti, c'est encore Titon du Tillet qui nous l'apprend, fut reçu chez eux[4], et la dédicace de l'œuvre VIII s'inspire de la vive reconnaissance dont le violoniste napolitain entourait la famille Crozat tout entière :

« Madame,

« Je m'obstine malgré vous à vous adresser ce Recueil de mes ouvrages. Ne soyès point allarmée d'une Epître dédicatoire. Vous ne voulès point de louanges, vous n'en aurès point, à moins que le Public, en voyant ici votre nom, ne vous en donne plus que je n'eusse osé vous en donner moi-même. Mais, je vous suplie de faire un moment de réflexion sur toutes les marques de bonté que j'ai reçues de vous, Madame, et de toute votre famille, et de juger si j'ai pu manquer cette occasion de vous en marquer publiquement ma reconnaissance. Je m'en rapporte à votre équité.

« Je suis, avec un très profond respect, Madame...

« MICHELE MASCITTI[5]. »

Voilà, assurément, qui n'est pas mal tourné. Mascitti manie maintenant très bien le français et marivaude de façon agréable. Nous rencontrerons les mêmes qualités au cours de la longue dédicace de l'œuvre IX, dédicace faite encore à un représentant de la famille Crozat, au marquis du Châtel, maréchal de camp des armées du roi (1738), Louis-François Crozat. Dès les premières lignes, c'est un grand élan de gratitude :

« Monsieur,

« Ma reconnaissance pour toutes les bontés dont vous ne cessès de m'honorer, ne peut garder plus longtemps le silence; permettès-lui d'éclater aujour-

1. *Mercure*, juin 1729, p. 1230. Nous ferons remarquer que l'opera V[a] de Mascitti contient une sonate (la 12[e] du recueil) où on relève des pièces à intentions chorégraphiques, telles que *Psiché* (Divertissement), *Festes galantes* (Sarabande), *l'Amour en courroux*, etc. Voici le titre de ce recueil :

Sonate | a Violino Solo e Basso | Dedicate | Al. Emin[mo] e Reverend[mo] Signor | Cardinale Otthoboni | Vice Cancelliere della S. R. C. | E Prottettore di Francia | Da | Michele Mascitti Napolitano | Opera quinta. | In Parigi, 1714. | Chez Foucault. Gravé par Bercy.

2. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 433.

3. Pierre Crozat, surnommé le « Collectionneur » et le « Mélomane », était né à Toulouse en mars 1661 ; il était le frère cadet d'Antoine II Crozat, dit « le Riche ». Il mourut à Paris le 23 mai 1740. On le désignait seulement sous le titre d'écuyer, parce qu'il avait dédaigné d'acheter des terres féodales comme son frère aîné et ses neveux. Voir sur les Crozat : *La Famille Crozat*, par le baron Desazars, Toulouse, 1907. Sur Pierre, pp. 33, 51, 53. Antoine Crozat, dit « le Riche », mourut le 7 juin 1738. C'est Pierre qui, avec M[me] de Prie, avait organisé le *Concert italien* (M. Marais, *Journal et Mémoires*, III, p. 91).

4. Titon du Tillet, *Premier Supplément du Parnasse français*, p. 756, en note.

5. *Sonate | A Violino Solo e Basso | Dedicate | Al Illma Sigra, Sigra e Pña Mia | Colendissima | Madama Crozat | Da | Michele Mascitti Napolitano | Opera Ottava.* | In Parigi, 1731. | Gravé par l'Hüe.

d'hui, en faisant paroître, sous vos auspices, ce neuvième Recueil de mes Sonates. » Suivent des considérations sur la nature des héros de ce siècle. « Je ne crains point, en vous l'offrant, que le Musicien offense le Guerrier. Les Héros de ce siècle ne sont plus ennemis des Muses, et tout fiers qu'ils sont, les armes à la main, ils se laissent adoucir par leurs chants. » Puis Michel passe au couplet personnel et vante les mérites de musicien de du Châtel : « Vous ne vous faites aucune honte de sçavoir exécuter comme les Maîtres ce que notre art a de plus difficile, » avant d'énumérer les talents multiples et « les connaissances de toute espèce, les abstraites aussi bien que celles d'agrémens », qui sont l'éblouissante parure de son Mécène.

Il n'oublie pas davantage d'adresser à la mère du marquis, Marie-Marguerite Le Gendre, « les protestations de sa gratitude la plus vive et la plus respectueuse », et toute la famille Crozat du Châtel, au grand complet, reçoit des coups d'encensoir : la fille, « cette jeune Elève de Polymnie que vous avès confiée à mes soins... cette admirable Enfant, en qui l'on reconnaît déjà l'intelligence du Père, avec la suavité de mœurs et la finesse de sentiment de la Mère », la mère « à qui vous devès aussi l'aimable Rejetton qui doit perpétuer votre nom », etc. Nous en passons, et des meilleurs[1].

A la fin de 1739, le 30 décembre, Michel Mascitti reçoit ses lettres de naturalité[2], et dès le début de l'année 1740, quoique d'un âge plutôt mûr (il avait soixante-quinze ans environ), il convole en justes noces avec Marie-Anne Labattue, demeurant rue Neuve-Grange-Batellière, en l'hôtel du marquis du Châtel. Le contrat fut passé le 4 janvier 1740, par-devant François-Claude Desmeure, notaire à Paris, et le mariage fut célébré en l'église Saint-Eustache[3]. Aux termes de leur contrat, les époux convenaient qu'il n'y aurait entre eux aucune communauté de biens. Mascitti reconnaissait que sa femme lui avait remis deux mille livres, tant en deniers comptants qu'en « meubles, habits, linge et hardes à son usage », et il lui octroyait un douaire de trois cents livres.

Mais la particularité la plus intéressante de cet acte, c'est qu'il présente les signatures de tous les membres de la famille Crozat : d'abord, celle du mélomane Pierre, puis celles de Marie-Marguerite Le Gendre, veuve d'Antoine Crozat, de Louis-François, marquis du Châtel, et de sa femme, de Joseph-Antoine Crozat, deuxième fils d'Antoine, conseiller du roi et président de la quatrième chambre des enquêtes au Parlement, et de sa femme, enfin les signatures de Louis Crozat, baron de Thiers, troisième fils d'Antoine et de Marie-Louise-Augustine Laval de Montmorency, sa femme[4]. Jamais, on le voit, musicien ne fut plus complètement que Mascitti le protégé d'une famille ; il habitait chez Pierre Crozat.

1. Louis-François Crozat, né à Toulouse en 1691, était l'aîné des fils d'Antoine II, qui mourut le 7 juin 1738. A la mort de son père, il reçut le marquisat du Chastel; maréchal de camp le 1er mai 1738; il avait épousé Marie-Thérèse Gouffier, et suivait la carrière des armes, avec la réputation d'un bon militaire et d'un homme d'esprit. On le traitait de métaphysicien. Sa femme avait autant d'esprit que lui (Desazars, *loco cit.*, pp. 68, 71). Voici le titre de l'œuvre IX : *Sonate* | *A Violino Solo e Basso* | *Dedicate* | *Al Illmo Sigre, Sigre e Pñe Mio* | *Colendissimo* | *Il Sigr Marchese Du Châtel* | *Marescallo Di Campo Dell' Armate Del Re* | *Da* | *Michele Mascitti Napolitano* | *Opera Nona.* | In Parigi, 1738 | chez la veuve Boivin, Leclerc. Gravé par L. Hüe. La formule « Sigre e Pñe Mio » signifie « Signore e Padrone Mio ».

2. *Naturalité* pour Michel Mascitti, compositeur de musique napolitain, 30 décembre 1739 (Arch. nat., PP. 151, f° 156).

3. *Contrat de mariage* du 4 janvier 1740. Minutes de Me Leroy (J.-E.), notaire à Paris.

4. *Ibid.* Insinué le 19 mars de la même année.

Le 12 juillet 1740, il faisait renouveler pour douze ans son privilège de 1731[1]. Mascitti mourut à un âge très avancé, presque centenaire. Son avis d'enterrement porte la date du 19 avril 1760; le musicien avait quatre-vingt-seize ans et demeurait rue de Richelieu[2]. Sa femme lui survécut neuf ans; son avis d'enterrement est du 30 avril 1769[3].

II

L'œuvre de violon de Michel Mascitti est très importante, puisqu'elle ne comprend pas moins de neuf numéros, tous gravés à Paris, et dont voici la liste chronologique :

I. *Sonate a violino solo col violone o cimbalo e Sonate a due violini, violoncello e Basso continuo. Opera prima*, 1704.
II. *Sonate da Camera a violino solo col violone o cembalo. Opera seconda*, 1706[4].
III. *Sonate da Camera a violino solo col violone o cembalo. Opera terza*, 1707[5].
IV. *Sonate a violino solo e Basso, Sonate a Due violini et Basso. Opera quarta*, 1711.
V. *Sonate a violino solo e Basso. Opera quinta*, 1714.
VI. *Sonate a violino solo e Basso. Opera sesta*, 1722[6].
VII. *Sonate a violino solo e Basso e Quattro Concerti a Sei Due violini e Basso del Concertino e un violino, alto viola col Basso di Ripieno. Opera settima*, 1727[7].
VIII. *Sonate a violino solo e Basso. Opera ottava*, 1731.
IX. *Sonate a violino solo e Basso. Opera nona*, 1738.

Toute cette littérature eut un vif succès pendant la première moitié du dix-huitième siècle; nous avons déjà signalé plus haut le rapprochement que le *Mercure* faisait en 1713 entre Corelli et Michel Mascitti. De son côté, Hubert Le Blanc citait : « Le père Marais, Lully, Corelli et M. Michel » comme « le quatuor qui a rencontré l'harmonie la plus mélodieuse ». Pour montrer leur supériorité sur les autres musiciens, cet écrivain, au style si personnel, s'exprimait de la façon suivante : « Avec peu de notes, ils ont grand effet... pendant que les autres compositeurs, avec trois fois plus de notes font un tintement à l'oreille

1. Michel Brenet, *La Librairie musicale*, p. 441.
2. *Affiches de Paris*, du 24 avril 1760 : « Du 19 avril : De Michel Macithy, dit Mikel, âgé de 96 ans, décédé rue de Richelieu, à Saint-Eustache. »
3. *Ibid.*, du 18 mai 1769 : « Du 30 avril 1769 : De Marie Labattue, veuve de N. Massitti, musicien, âgée de 76 ans, décédée rue de Richelieu, à Saint-Eustache. »
4. *Sonate da Camera* | *a Violino solo col Violone* | *o Cembalo* | *Di Michele Mascitti Napolitano* | *Opera seconda.* | In Parigi, 1706. | Se vend chez Foucaut, marchand à l'entrée de la rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. A. P. D. R. Gravé par Baussen.
5. *Sonate da Camera* | *A Violino Solo col Violone* | *o cembalo* | *Di Michele Mascitti Napolitano* | *Opera Terza.* | In Parigi, 1707. Chez Foucault. Gravé par H. de Baussen.
6. *Sonate* | *a violino Solo e Basso* | *Di* | *Michele Mascitti Napolitano* | *Opera Sesta.* | In Parigi, 1722. Chez le S[r] Boivin. Gravé par F. du Plessy.
7. *Sonate a violino Solo e Basso* | *e Quattro Concerti a Sei* | *Due Violoni e Basso del Concertino* | *e d' un Violino, Alto Viola col Basso di Ripieno* | *Il Primo Violino ed il Basso del Concertino* | *Il secondo Violino e Le tre altre Parti* | *Di Ripieno* | *Sono Stampate in Quattro Libri separati* | *Da Michele Mascitti Napolitano.* | *Opera settima.* | In Parigi, 1727. | Se vend chez le S[r] Boivin, marchand à l'entrée de la rüe Saint-Honoré, vis-à-vis la rüe des Bourdonnois, à la Règle d'Or. Avec Privilège. Gravé par Hüe.

qui la remplit moins[1]. » « Corelly et M. Michel, dit encore Le Blanc, sont les Bossuets, les Fénelons, les Démosthènes et les Cicérons de la musique, dont les œuvres font assaut avec les pièces de Marais et de Couperin[2]. » Toujours d'après Le Blanc, on ne se lassait pas de jouer et de rejouer « les troisième et deuxième Livres de M. Michel, incomparables sonates qui sont, à l'égard des pièces, semblables au ramage du rossignol, bien éloigné de dégénérer au trivial des airs sifflés par la linotte[3] ». A ce concert de louanges, Daquin apporte sa voix et vante les huit livres de sonates dans le goût français du violoniste napolitain, qui étaient les seuls connus de lui au moment où il écrivait ses *Lettres*[4]. Daquin assure que ces sonates « plurent beaucoup », et que la renommée bien établie de leur auteur ne souffre point des nouveautés modernes. Peut-être convient-il d'en chercher la raison dans ce fait que les pièces de Mascitti sont faciles à jouer, et que « la beauté de plusieurs d'entre elles entretient toujours leur débit ». Daquin se montre surpris que « la mode courante ne puisse pas en interrompre le cours[5] ».

C'est que notre musicien cherchait à concilier le goût français et le goût italien, soucí bien propre à lui assurer l'approbation des amateurs.

De deux Muses, Michel allia les douceurs, proclame Seré des Rieux[6]; d'ailleurs, Mascitti lui-même prenait soin de préciser ses intentions dans l'Avertissement qu'il plaçait en tête de son œuvre II :

« Le succès de mes premiers ouvrages a été plus heureux que je n'aurois osé l'espérer, la délicatesse du public me donnoit une Juste déffiance de moy-même, et malgré les soins que J'avois pris pour luy plaire, Je ne laissois pas de craindre qu'il ne les reçeut pas favorablement.

« C'est donc par reconnaissance que Je prends la liberté de Luy offrir un nouvel œuvre. J'ay trouvé de si belles choses dans la musique françoise, que Je me suis appliqué dans quelques-unes de mes Sonates à la concilier avec le goût italien. On y trouvera quinze Sonates au lieu de douze, dont mon premier œuvre est composé. Je seray trop récompensé de mon travail, s'il est un peu goûté du public, puisque mon unique but est de mériter son suffrage et de me rendre digne de son Estime[7]. »

La faveur dont jouissaient les œuvres de Mascitti nous est confirmée par la présence de ces sonates dans un grand nombre de bibliothèques de province. Au Concert spirituel, à Versailles[8], à Pau[9], à Rennes[10] on les exécutait à la vive satisfaction des connaisseurs. Très coulantes, « fort chantantes », dit La Borde, ces sonates sont d'une écriture correcte et aisée et révèlent chez leur auteur, ainsi que nous pourrons nous en convaincre plus loin, un diligent imitateur de Corelli.

1. Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de viole*, p. 3.
2. *Ibid.*, p. 10. — 3. *Ibid.*, p. 15.
4. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres sous le règne de Louis XV* (1752).
5. *Ibidem*, t. I, lettre VI, p. 130.
6. Seré des Rieux, *La Musique*, chant III, p. 106.
7. *Avertissement* de l'œuvre II (1706).
8. La Bibliothèque de Versailles possède les œuvres I, II, III, IV, V et VI.
9. Les Sonates de Mascitti faisaient partie du fonds musical de l'Académie de musique de Pau; l'auteur, sur l'Inventaire des livres et instruments de musique appartenant au président de Gassion, figure sous le nom de Miquel Massiéty (Arch. dép. des Basses-Pyrénées, Inventaire sommaire, D. 13, pp. 4-5).
10. Sur l'exécution d'une œuvre de Mascitti à Rennes, voir notre ouvrage : *L'Académie de musique et le Concert de Nantes à l'Hôtel de la Bourse*, pp. 37 et suiv.

Boisgelou, qui a la dent dure, ne manque pas de souligner la distance qui sépare le modèle de l'imitation, et décoche à Mascitti le lardon suivant : « Cet auteur a joui d'une assez grande réputation en France, où les soins généreux de M. Crozat l'avaient fixé. Imitateur du genre de Corelli, il a subi le sort des auteurs copistes : il n'a point survécu à son modèle[1]. »

Examinons donc l'esthétique et la technique de ce « corellizant ».

Morphologie. — Comme chez les musiciens qui précèdent, on rencontre dans les neuf livres de Mascitti des sonates dont le nombre des mouvements est assez variable, puisqu'il oscille entre trois et cinq. Cependant, la majorité des sonates du violoniste napolitain adoptent le cadre à quatre mouvements A, B, A′, B′, et toutes ses compositions s'écrivent au moyen de la clef de *sol*, deuxième ligne, à la mode italienne.

La terminologie est mixte, en ce sens que non seulement elle fait appel concurremment aux désignations d'airs de danse et aux désignations d'ordre agogique et esthétique, mais encore qu'elle associe dans une même pièce ces deux sortes de titres. On voit, par exemple, *Corrente Allegro, Allemanda spiritoso, Sarabanda Andante,* etc.

Dans le plus grand nombre des cas, les sonates de Mascitti s'ouvrent par un mouvement lent ou modéré et se terminent par une pièce d'allure vive; lorsque le musicien affecte à sa conclusion un morceau qui, comme la *Gavotte,* n'est pas, à proprement parler, un mouvement rapide, il prend soin d'exagérer sa vitesse normale en lui adjoignant une épithète d'accélération; il l'intitule alors : *Gavotta Allegro, Aria Presto,* etc.[2]. Il est à remarquer que le *Menuet* terminal apparaît trois fois dans la Sonate III du sixième Livre, où il est dédoublé, sans que le deuxième *Menuet* passe en mineur[3], dans la Sonate V du même Livre, et dans la Sonate II du huitième.

Il y a aussi des pièces qui commencent par un morceau animé, telles trois sonates du premier Livre, dans lesquelles l'auteur a accumulé les mouvements vifs, puisque ces sonates rentrent dans le cadre : B, B′, A, B″; il en est de même pour la Sonate II du quatrième Livre. Au surplus, Mascitti emploie souvent des mouvements rapides consécutifs (Ier Livre, Son. III, IIe Livre, Son. III, IIIe Livre, Son. X, XII, IVe Livre, Son. I, II, VI, X, XI, Ve Livre, Son. III[4], VIe Livre Son. I. III, VIIe Livre, Son IV, etc.).

Une seule fois, l'auteur place une *Passacaglia Andante* à la fin de ses compositions ; c'est le cas de la Sonate XI du cinquième Livre. Une autre fois, il introduit une *Passacaglia variata* dans la Sonate XII du septième Livre. Il ne suit pas de règle fixe pour le choix de la tonalité des mouvements lents médians qui, généralement, se coulent dans la tonalité principale de la sonate. On en voit qui, comme l'*Adagio* de la Sonate I du septième Livre, s'établissent au relatif mineur.

Nous signalerons deux particularités intéressantes de l'œuvre de Mascitti : d'abord le fait que la Sonate XII du cinquième Livre consiste en un *Divertissement,*

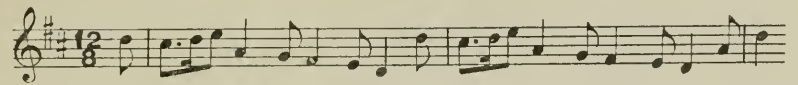
1. Boisgelou, *Catalogue ms. de la musique pratique* (1803).

2. Voir par exemple Sonate I, op. II; Sonate IV, op. III; Sonates X et XIII, op. IV; Sonate II, op. VI.

3. Mascitti dit *Minuet* pour *Menuet.*

4. Cette Sonate III n'est, pour ainsi dire, composée que de mouvements vifs, car l'*Adagio* placé en tête n'est qu'une simple introduction de cinq mesures seulement.

composé de neuf parties, dont chacune porte un titre descriptif : *Grand air*, *Les Vents*, *Festes galantes*, *Badinage*[1], *L'Amour en courroux*, *Calme amoureux*, *La Noce*, et deux *Suites de la Noce*. Ce *Divertissement* s'intitule *Psiché* et contient une *Forlana Allegro* 12/8 :



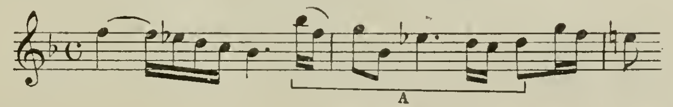
ensuite, le fait que les quatre dernières compositions de l'œuvre VII, bien que baptisées sonates, consistent en des *Concertos* à six parties, ainsi qu'il résulte du titre général de cette œuvre et de la note ci-après insérée à la page 34 du volume :

« Li susseguenti quattro Concerti sono a sei Parti ; il primo violino ed il Basso del Concertino è stampato in questo libro, il secondo violino e le tre altre parti di ripieno sono stampate in quattro libri separati[2]. »

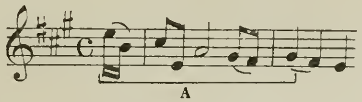
Nous voyons une fois de plus, par là, combien la terminologie des pièces de musique instrumentale est encore incertaine en 1727.

Notons enfin que parfois, et à l'exemple de Corelli, Mascitti termine ses *Allegros* par quelques mesures d'*Adagio* ou de *Grave ;* on trouve des exemples de ces conclusions ralenties dans l'*Allegro* final de la Sonate I du premier Livre et dans l'*Allegro* 3/4 de la Sonate I de l'op. VI[3].

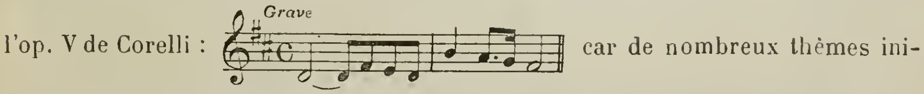
Thématique et composition. — D'une manière générale, la thématique de Mascitti se rapproche beaucoup de celle de Corelli, dont le violoniste napolitain peut incontestablement passer pour un disciple. Que l'on compare, par exemple, ce début de l'*Adagio* initial de la Sonate III de l'œuvre I :



avec le passage ci-après du *Grave* par lequel s'ouvre la Sonate VI, op. V de Corelli : mouvements mélodiques de quarte et de sixte descendantes qui sont extrêmement fréquents chez le maître de Fusignano :



et on constatera l'évidente et étroite analogie des deux incises A.

De même, Mascitti a dû être frappé par l'entrée du *Grave* de la Sonate I de l'op. V de Corelli : 

car de nombreux thèmes initiaux de ses mouvements lents affichent une parenté certaine avec le beau et noble motif corellien. Voici quelques spécimens de ces thèmes :



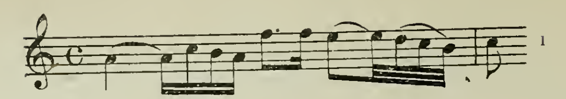
1. Le terme de *Badinage* devait être repris par Leclair, par J.-S. Bach et par Schobert.

2. Les quatre Concertos de l'op. VII sont les Sonates IX, X, XI, XII.

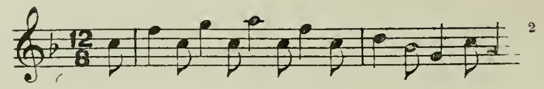
3. Cet *Allegro* 3/4 se termine par sept mesures de *Grave*.

4. *Grave* de la Sonate I, op. IV.

5. *Largo* de la même Sonate.
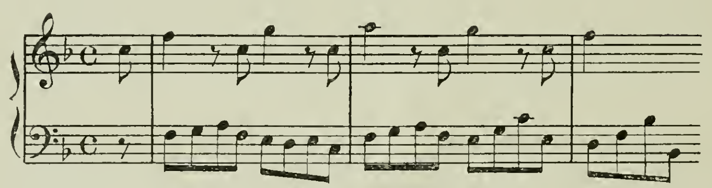


De même tel départ de *Giga Allegro* :



ressemble à celui de la *Giga Allegro* d'une sonate en *la* majeur de Vivaldi[3], sauf qu'il est continuellement ascendant chez ce dernier.

Mascitti affectionne du reste ce thème, car il en reproduit à peu près le dispositif dans l'*Allegro* C de la Sonate XIV de l'op. III :



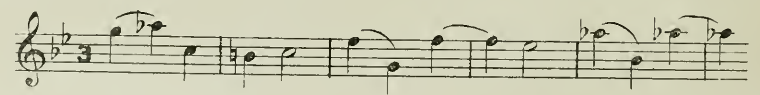
dispositif rythmique que Corelli emploie dans l'*Allegro* final de la Sonate XI de son op. I.

Pareillement, les *Allegros* en style fugué de notre auteur offrent une grande ressemblance avec ceux de Corelli, témoin le début suivant de l'*Allegro* C en fugue tonale de la Sonate I du Livre de 1704 :



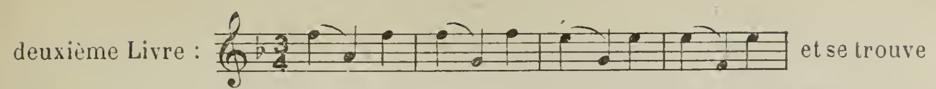
Et d'identiques analogies se constatent dans les mouvements vifs écrits en doubles croches continues, comme le deuxième *Allegro* de la même sonate qui rappelle tout à fait les morceaux similaires des Sonates I et III de l'op. V du célèbre violoniste italien.

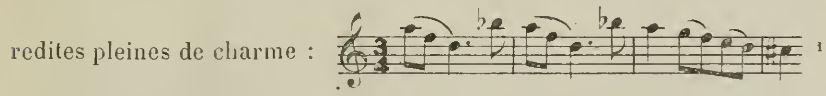
L'exemple précédent laisse voir un thème à notes répétées qui nous est familier, car nous l'avons déjà rencontré chez Brossard, et il se montre très fréquemment dans les œuvres instrumentales italiennes de cette époque. Mascitti le met à maintes reprises à contribution[4] ; il en est de même de figures balancées, en notes égales, séparées par de larges intervalles, qui vont jusqu'à la septième, comme dans le *Largo* de la Sonate VI du premier Livre :



dont le mouvement se reproduit au cours de l'*Allegro* 2/4 de la même composition. Une ondulation analogue se fait jour dans la *Courante* de la Sonate III du

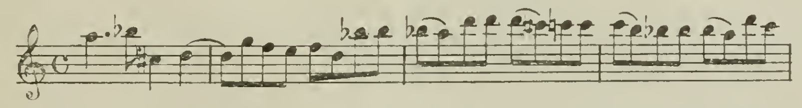
1. *Grave* de la Sonate I, op. V.
2. Sonate I, op. VI.
3. Insérée par F. David dans sa *Hohe Schule des Violinspiels*.
4. On trouve, en effet, ce thème, non seulement dans les compositions de l'op. I, mais encore dans celles de l'op. II et l'op. VI.

deuxième Livre :  et se trouve rappelée dans la *Sarabande* suivante. D'ailleurs, la thématique de Mascitti se recommande par des qualités très typiques de souplesse et d'élégance. L'*Un poco Andante* de la Sonate V (Liv. IX) fournit un excellent exemple de ces qualités. Notre musicien, qui semble s'inspirer d'Abaco, y déroule un thème flexible aux
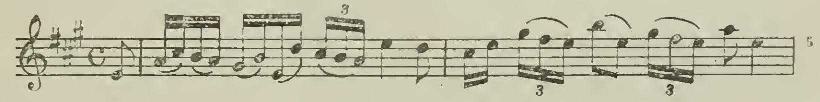
redites pleines de charme :  [1]

Il met aussi en œuvre, comme matériel thématique, l'accord brisé du ton[2] et fait souvent usage de motifs d'allure saccadée, qui s'établissent parfois à la basse de façon continue[3].

Des passages chromatiques se glissent çà et là dans la trame mélodique qu'elles assombrissent soudain[4], ou bien confèrent au bel *Adagio* de la Sonate I de l'œuvre VII un caractère suppliant et dramatique :



En outre, le musicien laisse alterner, dans les mouvements vifs, les figurations binaires et ternaires, pratique qui va devenir extrêmement fréquente par la suite, et qui engendre de menus contrastes rythmiques :



[5]

Enfin, comme Duval, il orne sa mélodie de petits *coulés* intérieurs, ou procède par séquences décoratives dont l'*Allemande Andante* de la Sonate VII (op. VIII) retire un caractère pressant et passionné. Les *Allemandes* de Mascitti, auxquelles celui-ci adjoint les épithètes d'*Allegro* ou d'*Andante,* jouissaient d'une grande réputation en Allemagne, où on les mettait sur le même rang que les pièces de clavecin de même désignation dues à Hændel[6].

Nous ajouterons qu'il est facile de distinguer, au sein de l'abondante production de Mascitti, des exemples de ce cyclisme par lequel les compositeurs de sonates s'efforcent d'imposer à leurs ouvrages une organisation à la fois une et variée. Citons, tout spécialement, la Sonate I du premier Livre, où le lien thématique qui relie ses divers morceaux ressort très nettement.

Enfin, les basses de Mascitti, travaillées avec soin, faisaient l'admiration des connaisseurs[7].

1. On comparera ce mouvement mélodique à celui de l'*Allegro ma non presto* de la Sonate IV, op. IV d'Abaco, et aussi à celui de l'*Allegro* de la Sonate V du même recueil.

2. *Allegro* 3/8 de la Sonate VI, op. II. Voir aussi *Allegro assai* 6/8 de la Sonate VII et la *Corrente allegro* 3/4 de la Sonate VIII.

3. Ce dispositif de basse est très fréquent dans l'op. VIII.
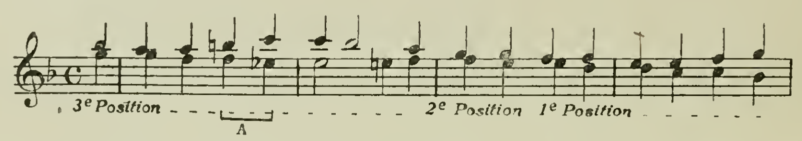
4. *Allegro* 3/4 de la Sonate IX, op. V.

5. *Allegro* C de la Sonate VI, op. VIII.

6. Mattheson, *Der Vollkommene Kapellmeister,* p. 232.

7. On lit dans Hubert le Blanc : « Nombre de Dames accompagnent comme des Anges sur leur Clavecin les basses de Corelly et celles de M. Michel qui sont la fleur de la Musique de deçà les Monts. » (*Défense de la Basse de viole,* 1740, p. 118.)

Technique. — Pas plus que Duval, Mascitti ne dépasse la troisième position, mais il pratique couramment la deuxième et exécute, à la troisième, des passages assez étendus. Sa technique de la main gauche nous intéresse surtout au point de vue de l'usage de la double corde, en lequel il se montre supérieur à Corelli. Mascitti, dès son Livre de 1704, écrit, en effet, de longues séries de doubles cordes entremêlées d'accords frappés de trois notes, qui exigent des déplacements de la main et des croisements de doigts. En voici un exemple que nous empruntons à la Sonate III :
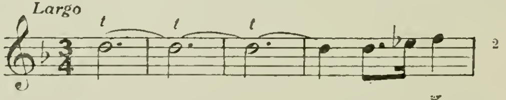


Remarquons que cet exemple présente en A un croisement de doigts, et plus loin, une utilisation de la deuxième position.

De plus, Mascitti sait tirer un excellent parti de la double corde dans les mouvements lents. Le *Largo* de la Sonate VIII de l'op. III, écrit tout entier en doubles cordes, note contre note, revêt, de la sorte, un caractère grave, méditatif, qui, sous la plume de J.-S. Bach, dans les sonates de violon du cantor de Leipzig, atteindra au recueillement le plus profond[1] :



On remarquera, au cours de ce morceau, des doubles cordes par mouvement contraire.

Enfin, Mascitti trille du premier et du deuxième doigt; il exécute des trilles prolongés pendant plus de trois mesures dans un mouvement lent :



De son archet, peu de chose à dire ; la *Courante* de la Sonate V de l'op. III contient une longue série de batteries où nous relèverons un passage dont la descente mélodique s'effectue par paliers successifs. Brisures, tremolos, dont certains doivent être joués *piano*[3], arpèges, tous ces coups d'archet ne dépassent pas, chez Mascitti, le degré de virtuosité que nous avons constaté chez Duval. Çà et là, des notations minutieuses viennent préciser des alternances de détaché et de lié :



De plus, la dynamique est indiquée assez exactement, mais reste confinée dans des effets d'écho.

En résumé, Michel Mascitti, Napolitain francisé, occupe aux côtés de Rebel et de Duval une place fort honorable. Si, en dépit de tous ses efforts, il demeure

1. Comme dans le bel *Adagio* C de la Sonate V en *fa mineur*.
2. *Largo* 3/4 de la Sonate IV, op. V.
3. Voir notamment le *Largo* C, Son. XI, op. VII.
4. *Allegro* 2/4, Son. II, op. VIII (1731).

bien en arrière de son modèle Corelli, dont la pureté et la grandeur sereines restent inimitables, si son style trop souvent sec et menu donne parfois une impression purement mécanique, il est telle page dans son œuvre où l'on sent vibrer une âme d'artiste, et M. Marc Pincherle a pu justement citer un *Adagio* de l'œuvre III, auquel on ne peut refuser un caractère de poignante mélancolie, même en le dépouillant des signes d'interprétation manuscrits qui lui furent ajoutés par un mélomane du dix-huitième siècle[1].

Louis-Nicolas Clérambault.

I

Dans son *Catalogue,* Sébastien de Brossard signale le mouvement qui se dessine, durant les dernières années du dix-septième siècle, en faveur des sonates et auquel participent surtout les organistes : « Tous les compositeurs de Paris, et surtout les organistes, écrit-il, avaient en ce temps-là, pour ainsi dire, la fureur de composer des Sonates à la manière italienne[2]. » C'est à ce mouvement que, comme nous l'avons vu plus haut, obéit François Couperin et aussi Fouquet l'aîné, organiste de Saint-Eustache, qui a laissé quatre sonates de violon, deux en trio et deux à violon seul et basse[3]. Louis-Nicolas Clérambault devait suivre leur exemple; nous dirons ici quelques mots de cet organiste, auteur de cantates demeurées célèbres, et dont M. A. Pirro a retracé la biographie dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*[4].

Né à Paris, le 19 décembre 1676, Louis-Nicolas Clérambault était fils de Dominique Clérambault, entré aux vingt-quatre violons le 12 mars 1670, en remplacement de Louis Bruslard démissionnaire[5]. Dominique Clérambault mourut le 24 mai 1704, âgé de soixante ans, et fut enterré le lendemain à Saint-Benoît[6].

Élève d'André Raison, organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève et des Jacobins de la rue Saint-Jacques, Louis-Nicolas annonçait, en 1702, un livre de *Pièces de clavecin,* qu'il dédiait au duc d'Orléans[7], et qui parut en 1704[8]. Le 18 septembre 1710, il prenait un privilège général valable quinze ans, pour publier toutes sortes de pièces de musique vocale et instrumentale, y compris des sonates[9]. C'est à l'aide de ce privilège qu'il fit paraître, d'abord deux livres de *Cantates françaises*[10], ainsi qu'un *Premier Livre d'Orgue* dont son maître Raison

1. M. Boucot de Judinville, « garde des Rolles des offices de France », auquel l'exemplaire de la Bibliothèque nationale a appartenu (Pincherle, *loco cit.,* p. 42). Cartier insère, dans ses *Principes,* la *Larghetto* C de la Sonate XI, op. VIII (1731) de Mascitti (*Principes abrégés pour le Violon,* p. 49, nº 8).

2. *Catalogue* de Brossard, p. 382.

3. *Ibid.,* p. 381.

4. A. Pirro, *Archives des Maîtres de l'Orgue,* t. III, pp. 89, 91.

5. Brevet de retenue, de Saint-Germain-en-Laye. Arch. nat., O¹ 14, fº 129.

6. Nous donnons l'acte de décès de Dominique Clérambault, d'après Herluison :

« Le 25 may 1704, M. Dominique Clairambault, ancien des 24 violons du Roy, âgé de soixante ans, décédé le jour précédent, porte Saint-Jacques de cette paroisse, a esté inhumé au cimetière, en présence de M. Nicolas Clerambault son fils, organiste. » (Saint-Benoît. — Herluison : *Actes d'état civil d'artistes musiciens,* p. 10.)

7. *Mercure,* mai 1702, p. 128.

8. Ier *Livre* | *De Pièces de Clavecin* | *composées* | *Par M. Clerambault organiste, etc.* | *Dédiez* | *A son A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans* | *gravez par Claude Roussel* | 1704. Se vend à Paris

Chez l'auteur et chez C. Roussel, graveur, rüe Saint-Jacques, au-dessus des Mathurins. — Foucault, marchand, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. — Prix 25 sols.

9. M. Brenet : *La Librairie musicale en France,* pp. 422, 423.

10. *Cantates* | *Françoises* | *A I et II voix*

recevait l'hommage, et qui est postérieur à 1713[1]. Il avait vraisemblablement écrit déjà les sonates de violon et basse restées manuscrites qui figurent dans le *Catalogue* de Brossard et qui sont représentées à la Bibliothèque nationale[2].

Sur le premier Livre de *Cantates* de 1710, Clérambault s'intitule organiste de la Maison Royale de Saint-Louis à Saint-Cyr, et organiste de l'église paroissiale de Saint-Sulpice. A Saint-Cyr, il suppléait sans doute le vieil organiste Guillaume-Gabriel Nivers qui, dès 1687, figurait sur les comptes de la Maison de Saint-Louis pour un traitement annuel de six cents livres[3], et que l'on voit toucher régulièrement ses quartiers à la « Dépense » jusqu'au mois de septembre 1714. En décembre de cette même année, les comptes portent : « Aux exécuteurs testamentaires de feu M. Nivers, organiste, pour la somme de cent cinquante livres, dernier quartier de ses apointemens échus le dernier décembre[4]. » Nivers mourut dans le courant de décembre 1714; il était presque centenaire. Son testament, en date du 22 avril 1711, désignait comme exécuteurs testamentaires ses neveux Jean-Baptiste de Conches et Jean-Baptiste Totin[5]. Le nom de Clérambault n'apparaît sur les comptes de Saint-Cyr qu'à la fin du premier quartier de 1715. Il touche, en effet, en mars de cette année, les cent cinquante livres allouées à l'organiste de la maison pour ce quartier[6]. Désormais titularisé, il adresse à Mme de Maintenon l'hommage d'une cantate[7] à voix seule, *Abraham*, et les termes de sa dédicace montrent qu'il était redevable à la fondatrice de Saint-Cyr de l'honneur de remplacer Nivers :

« Madame,

« Je voudrais vous rendre des hommages dignes de vos bienfaits. Vous m'avez consacré au service d'une église célèbre à jamais par votre piété et par les fruits précieux qu'elle y produit; je fais tous mes efforts pour me rendre digne d'un honneur que je ne dois qu'à vos bontés. Heureux si les nouveaux chants que je mets sous vos auspices vous présageoient quelque succez de mon

| *Avec Simphonie et sans Simphonie* | *Composées* | *Par M. Clerambault* | *Organiste de la Maison Royale de Saint-Louis à Saint-Cir et de l'Eglise paroissiale de Saint-Sulpice.* | Livre I.

Chés l'auteur, rue du Four, proche l'hôtel Impérial, faubourg Saint-Germain, 1710.

Deuxième Livre (1713) dédié à son Altesse électorale Mgr le Duc de Bavière.

1. *Premier Livre d'Orgue* | *contenant deux Suites* | *du Ier et du IIe Ton* | *dédié* | *à Monsieur Raison* | *Organiste de l'Abbaye Royale de Sainte-Geneviève-du-Mont* | *Et des RR. PP. Jacobins de la rue Saint-Jacques* | *Par M. Clerambault* | *Organiste de la Maison Royale de Saint-Louis à Saint-Cir et de l'Eglise paroissiale de Saint-Sulpice.*

L'Auteur, rue des Canettes, proche Saint-Sulpice (s. d.).

2. *Catalogue* de Brossard, p. 381.

3. Nivers était organiste à Saint-Sulpice en 1640. Le 19 juin 1678, il recevait un brevet d'organiste de la chapelle du roi pour le quartier de juillet. Les organistes servant pendant les autres quartiers étaient Jacques Thomelin, Jean Buterne et Nicolas Le Bègue (Arch. nat. $O^1$22 fos 109 et 109vo). Nivers fut remplacé en 1706 par Louis Marchand. — Arch. de Seine-et-Oise, D. 241 à 243.

4. Arch. de Seine-et-Oise, D. 251.

5. Le testament de Nivers, en date du 22 avril 1711, fut déposé le 15 septembre 1714 chez Valet, notaire à Paris. Deux autres neveux de Nivers, Nicolas Totin et Geneviève Totin, recevaient différents legs, et nous apprenons par cet acte que Nivers était propriétaire aux environs de Picpus. Deux codicilles portant respectivement les dates du 24 décembre 1711 et du 15 septembre 1714 modifiaient les legs institués dans le testament (Arch. de la Seine, Insinuations, vol. 212, fos 142, 143). — J.-B. Totin était lui-même organiste.

6. Arch. de Seine-et-Oise, D. 252.

7. Voici le titre de cette cantate :

Abraham | *Cantate à voix seule* | *dédiée* | *A Madame de Maintenon* | *Par M. Clerambault* | *Organiste* | *De la Maison Royale de Saint-Louis à Saint-Cir* | *Et de l'Eglise paroissiale de Saint-Sulpice*, Paris, 1715 (Bibl. nat., Vm^7 185).

Mme de Maintenon mourut à Saint-Cyr le 15 avril 1719.

zèle. J'ose du moins vous supplier, Madame, de les agréer comme le témoignage du dévouement parfait et du profond respect avec lequel je suis, Madame,

« Votre très humble et très obéissant serviteur. CLÉRAMBAULT. »

A partir de 1715, Clérambault touche régulièrement ses quartiers de cent cinquante livres; en janvier 1721, il passe avec les dames de Saint-Cyr un marché dont nous reproduisons ci-après le texte :

Marché avec M. Clérambault.

« Je soussigné, organiste, promets et m'oblige envers mes Dames les supérieures religieuses et communauté de la Royalle Maison de Saint-Louis à Saint Cir d'avoir soin de leurs chants d'église, faire en sorte qu'ils ne soient point corrompus, de faire répéter de tems en tems les Dames et Demoiselles pour garder l'uniformité des voix et du chant dans les offices divins, leur montrer et faire répéter ce qu'elles auront à chanter aux festes et jours de cérémonies, toucher l'orgue aux grandes festes de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge, à celle de Toussaint, saint Louis, saint Augustin, à commencer dès la veille aux premières vespres, quand il sera nécessaire, à Matines, au *Te Deum,* seulement, le lend e main à la grand'messe, à vespres et au salut, comme aussy de toucher l'orgue aux cérémonies de prise d'habit, de profession et autres jours de festes et cérémonies, soit ordinaires ou extraordinaires qu'il plaira à mes dites Dames me marquer, et à l'effet de ce que dessus, je me rendray sur les lieux toutes et quantes fois qu'il sera nécessaire, et pour les festes et cérémonies extraordinaires, quand je seray averty de la part de mesdites Dames; et où je ne le pourois faire, par maladie ou autre empeschement, j'envoieray et commettray à ma place un organiste capable et agréable à mesdites Dames. Je m'oblige pareillement d'entretenir l'orgue en bon et suffisant état, de l'accorder ou faire accorder toutes les fois qu'il en sera besoin, prendre une personne pour servir aux soufflets et administrer le vent, le tout à mes frais et dépens, moyennant la somme de six cents livres par an, payable de quartier en quartier, dont le premier échéra au dernier mars prochain, et ainsy continuer; et outre ce, je seray nourry et logé, ou la personne que j'enverray en ma place, pendant les jours et tems cy-dessus marquez, et ce, pour nos personnes seulement, et non les domestiques, chevaux et équipages; ce qui a esté accepté par mesdites Dames[1]. »

Clérambault tenait d'autant plus à préciser et à bien délimiter ses obligations que, déjà pourvu de l'orgue de Saint-Sulpice, il était en 1720 organiste des Jacobins de la rue Saint-Jacques, car il prend cette qualité sur le titre de son *Quatrième Livre de Cantates* (1720)[2]; il touchait, pour cet office, la modeste somme de soixante livres par an[3].

1. Arch. de Seine-et-Oise, D. 446. — Ce marché porte la date du 6 janvier 1921. Il est revêtu de la signature de Clérambault, ainsi que de celles de la Supérieure de la Maison de Saint-Louis, sœur Marie-Madeleine de Glapion, et de quatre autres dames. Sur Marie-Madeleine de Glapion, voir : H. Chouet : *Le Temporel de la Maison royale de Saint-Cyr, Revue de l'Histoire de Versailles et de Seine-et-Oise,* août 1913, pp. 277, 280.

2. *Cantates | Françoises | Mellées de Simphonies | Dédiées | à Monseigneur le Maréchal de Villeroy | Composées par | M. Clerambault | Organiste de la Maison Royale de Saint-Louis à Saint-Cir, de l'Eglise | paroissiale de Saint-Sulpice et des RR. PP. Jacobins de la rue Saint-Jacques* | Livre IV | 1720.

Le maréchal de Villeroy, gouverneur de Lyon, avait été protégé par Mme de Maintenon.

3. Arch. nat., H. 3 969. Comptes des Jacobins de la rue Saint-Jacques, 1727 à 1733. Cf. A. Pirro, *loco cit.*

Ses cantates, dont quatre livres avaient paru à cette époque, lui valaient une réputation méritée. En publiant son III[e] Livre (1716), Clérambault rappelait, dans un Avertissement, que Louis XIV, sur ses vieux jours, les avait goûtées : « Le succès de ces Cantates, lorsqu'elles furent exécutées devant le roi, a excité dans le public un heureux empressement de les avoir[1]. » Et ce succès, le musicien l'invoque encore lorsque, en 1721, il dédie à Louis XV *Le Soleil vainqueur des nuages*, cantate allégorique sur le rétablissement de la santé du roi[2]. Universellement apprécié, Clérambault se voyait appelé à illustrer de sa musique des pièces jouées dans les collèges; c'est ainsi qu'il composait la musique du prologue et des intermèdes de la tragédie d'*Aquilius et Florus*, représentée au collège Louis-le-Grand, le 16 février 1723[3].

Le 27 février 1725, il renouvelait pour quinze ans son privilège de 1710[4] et donnait, l'année suivante, son *Cinquième Livre de Cantates*, dont la reine recevait l'offrande[5]. Très applaudies au Concert spirituel[6], les cantates du « fameux Clérambault », ainsi que l'appelle Daquin, ne tardèrent pas à se répandre en province; nous les trouvons au répertoire des Académies de musique de Nantes et de Lyon, où l'on exécuta, notamment, *Le Soleil vainqueur des nuages*[7].

C'est donc à juste raison que Nemeitz assure que les cantates de Clérambault « ont plu à tout le monde » et que l' « on s'en sert pour les principaux concerts[8] ». Daquin n'est pas moins élogieux; il déclare tout net que l'organiste « a mérité la palme dans cette sorte de composition » et qu' « il a trouvé des chants et des expressions qui n'appartiennent qu'à lui et qui le font regarder comme le seul et vrai modèle. » Il parle avec les plus grands éloges des cantates d'*Orphée* et de *Médée*, et assure que « rien n'est plus beau que *Léandre et Héro*[9] ».

En 1726, Clérambault habitait rue du Four « proche l'hôtel impérial, faubourg Saint-Germain », où il donnait tous les quinze jours environ des concerts sur lesquels Nemeitz fournit quelques détails; à l'entendre, les réunions musicales de Clérambault avaient « ceci de remarquable qu'une jeune fille d'environ onze ans jouoit du clavecin, et qu'elle accompagnoit d'une habileté et d'une grâce peu communes[10]. »

Le libellé des privilèges de Clérambault montre qu'il cultivait à peu près tous les genres, et notamment le motet, ainsi que l'oratorio, dont il nous a laissé un spécimen sous les espèces de l'*Histoire de la femme adultère*. En raison de ses fonctions d'organiste à Saint-Cyr, il publiait, en 1733, un recueil de pièces religieuses de

1. *Cantates | Françoises | Mellées de Simphonies | Par M. Clerambault | Organiste | De la Maison Royale de Saint-Louis à Saint-Cir, et de l'Eglise paroissiale de Saint-Sulpice.* — Livre III. Paris, chez l'auteur, rue du Four, proche l'hôtel Impérial, faubourg Saint-Germain, 1716. Avertissement (Vm[7] 170).

2. Clérambault écrit en effet : « Je dois le succès de mes premiers ouvrages à la glorieuse protection du feu Roi, votre auguste bisaïeul. »

3. *Mercure*, février 1723, p. 338.

4. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 429.

5. Ce Livre, dédié à la reine, ne porte pas mention de la charge de Clérambault aux Jacobins de la rue Saint-Jacques.

6. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, pp. 133, 189.

7. Sur l'exécution du *Soleil vainqueur des nuages à Nantes*, voir notre ouvrage : *L'Académie de musique et le Concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse*, p. 72. A Lyon, cette cantate faisait partie de la bibliothèque du concert (voir Léon Vallas : *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle*, p. 164). Les paroles étaient de Bordes, académicien associé de l'Académie de Lyon.

8. Nemeitz, *Le Séjour de Paris* (1727), p. 352.

9. Daquin, *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les beaux arts sous le règne de Louis XV*, 1752. Lettre IV, p. 90.

10. Nemeitz, *loco cit.*, p. 69. — M. Brenet, *Les Concerts en France*, p. 168.



PORTRAIT DE NICOLAS CLÉRAMBAULT
Gravé par L. l'Empereur.

Nivers, auquel il ajoutait quelques motets[1]; puis son activité de compositeur se ralentit de 1733 à 1745, époque où il écrit la musique d'une petite scène lyrique, exécutée à Saint-Cyr, à l'occasion du mariage du dauphin, le 23 février de cette dernière année. Il s'agit de l'*Idylle de Saint-Cyr,* divertissement, dont les vers étaient de Roy[2] et qui remporta un vif succès auprès du couple princier. « Monseigneur le Dauphin et madame la Dauphine, lit-on dans les *Mémoires* de Saint-Cyr, ne tardèrent pas à se rendre au petit spectacle qui leur étoit préparé par nos Demoiselles; l'exécution en fut heureuse. Le prince et la princesse en parurent satisfaits. Cette fête se donna à la classe bleue... et tout se passa avec une décence et un ordre qui mérita l'approbation de tous ceux qui y assistèrent[3]. » L'*Idylle* fut suivie du salut, « et tout le monde sortit paroissant très content[4] ». Luynes signale la collaboration de Clérambault, « fameux organiste », à ce divertissement et enregistre la satisfaction générale que causa son exécution[5]. L'*Idylle* ne durait que vingt minutes et valut à Clérambault, de la part des Dames de Saint-Cyr, une gratification de cent quatre-vingt-douze livres qui figure sur les comptes de 1745[6].

Trois autres exécutions de l'*Idylle de Saint-Cyr* eurent lieu en 1745 et en 1747, d'abord le 12 mai 1745, et en présence de la reine, à l'occasion du départ du roi pour la seconde campagne de Flandre, « avec les mêmes préparatifs et un grand concours de monde[7] »; ensuite, au mois de septembre suivant, lors de la visite de Mme de Pompadour à Saint-Cyr[8]); enfin, avant le second mariage du dauphin, le 15 mai 1747; la nouvelle dauphine fut conduite à la Maison de Saint-Louis et, mélancoliquement, elle put entendre l'*Idylle* jouée deux ans auparavant en l'honneur du premier mariage du dauphin[9]. Dans ces diverses circonstances, Clérambault recevait des gratifications[10].

Il mourut à Paris le 26 octobre 1749, et fut enterré le lendemain à Saint-Sulpice[11]. De son mariage avec Marie-Marguerite Grulé, Louis-Nicolas Clérambault avait eu plusieurs enfants, dont César-François-Nicolas, qui le remplaça à Saint-Sulpice et qui, le 13 juin 1729, donnait au concert français un divertissement intitulé *Le Temple de Paphos*[12], Evrard-Dominique[13], Jean-Baptiste-Marie[14] et

1. Cet ouvrage s'intitule : *Chants et Motets à l'usage de l'église et communauté des Dames de la Royale Maison de Saint-Louis à Saint-Cyr, contenant les messes, vespres, cérémonies avec les litanies, le tout composé par feu M. Nivers, organiste du Roy, mis en ordre et augmenté de quelques motets par M. Clerambault, organiste de ladite Maison Royale...* et approuvé par Mgr Ch.-Fr. de Mérinville, évesque de Chartres, Paris, 1733 (2 tomes).

2. Pierre-Charles Roy (1683-1764), auteur des paroles de *Callirhoé* (1712), de *Sémiramis* (1718) et de divers ballets.

3. *Mémoires de ce qui s'est passé de plus remarquable dans la Maison de Saint-Louis à Saint-Cyr, depuis l'année 1740* (Ms.), II, p. 14 (Bibl. de Versailles, F. 630).

4. *Ibid.* Voir *Mercure,* février 1745, II, p. 182. Le texte de l'*Idylle* occupe les pages 183 à 190.

5. Luynes, *Mémoires* (édit. Dussieux et Soulié), VI, pp. 356, 357. Cf. A. Taphanel, *Le Théâtre de Saint-Cyr* (1689-1792) (1886), p. 162.

6. Arch. de S.-et-Oise, D. 258 : « A M. Clérambault pour la musique de la pièce faite pour madame la Dauphine, 192 livres (déc. 1745).

7. *Mémoires de ce qui s'est passé...,* II, p. 20.

8. A. Taphanel, *loco cit.*, p. 165.

9. Luynes, *Mémoires,* VIII, p. 218.

10. A. Taphanel, *loco cit.*, p. 120.

11. Voici l'acte de décès de Clérambault : « Ledit jour [27 oct. 1749] a été fait le convoi et enterrement de Nicolas Clérambault, organiste du roi, en sa royale maison de Saint-Louis à Saint-Cyr, de l'église paroissiale de Saint-Sulpice et des RR. PP. Jacobins de la rue Saint-Jacques, époux de Marie-Marguerite Grulé, mort hier, en sa maison, rue du Four, âgé de soixante-quatorze ans environ. Présents : César-François-Nicolas Clérambault, son fils; Evrard-Dominique Clérambault, son fils. » (Saint-Sulpice, Convois, 1749 : Arch. de la Seine, fonds Bégis.)

12. *Mercure,* juin I, 1729, p. 1251.

13. Baptisé le 23 déc. 1810, Evrard-Dominique eut pour parrain Titon du Tillet, le futur auteur du *Parnasse français* (1727) (Saint-André-des-Arcs, registre n° 20).

14. Nous donnons ci-après l'acte de baptême de Jean-Baptiste-Marie (Saint-André-des-Arcs

Adélaïde qui épousa un sieur Lanfant[1]. Aux termes de son testament du 1er décembre 1785, Evrard-Dominique léguait aux Dames de Saint-Cyr le portrait de son père[2].

II

Les sonates de violon manuscrites laissées par Louis-Nicolas Clérambault, et qui portent à la Bibliothèque nationale la cote Vm7 1157, remontent très probablement à la première décennie du dix-huitième siècle. Elles constituent un recueil de six compositions auxquelles se joint une *Simphonia* (la IVe du recueil) écrite à cinq parties et réduite à une *Ritournelle* 3/2 en *sol* mineur. Sauf la Ire (*Anonima*) et la Ve, toutes ces sonates, que Clérambault baptise parfois de la double dénomination de *Simphonia, Sonata,* reçoivent des titres littéraires, *La Félicité* (Son. II), *L'Abondance* (Son. III), *L'Impromptu* (Son. VI), *La Magnifique* (Son. VII). Trois d'entre elles (Son. I, II, VII) sont en trio, avec deux basses, tandis que la IIIe, la Ve et la VIe ne comportent qu'un violon et une basse.

Morphologie et composition. — Ces sonates sont des sonates de chambre, dont le nombre des mouvements varie de quatre à six, et qui, par conséquent, se rapprochent beaucoup, de ce chef, des types corelliens. Elles entremêlent les désignations agogiques de noms d'airs de danse, et sont écrites en clef de *sol* première ligne. Débutant par un mouvement lent, elles se terminent par un *Allegro* ou une *Gigue*. Quelques-unes (VI, VII) placent à la suite l'une de l'autre deux pièces lentes ou tranquilles, et *L'Abondance* contient une *Sarabande fort grave,* qualification qui figure déjà dans le *Livre de Pièces de clavecin* de l'auteur.

La *Simphonia V* se réduit à une simple *Chaconne* en *ré* majeur, divisée en plusieurs couplets, avec un épisode en mineur. Cette *Chaconne* est écrite pour violon seul et basse, et sa thématique saccadée lui confère beaucoup d'animation, pendant qu'au cours des couplets, la basse se pare de nombreuses figurations.

En bon organiste, Clérambault manie habilement le style d'imitations, mais, dans les mouvements lents des sonates en trio, il laisse parfois planer la mélodie du premier violon, tandis que le deuxième dessus se borne à remplir un rôle de soutien ; nous citerons, en particulier, le beau *Lentement* initial, si méditatif, de *La Félicité.* Le plus souvent, Clérambault procède par entrées successives, quoique, dans le *Largo tremolo* de la Sonate I, à notes répétées, les violons et les basses se meuvent harmoniquement, note contre note.

Les *Allegros* admettent presque toujours le style fugué et se déroulent fréquemment avec une souplesse extrême[3].

(1715) : « Le dimanche vingt-sixième jour du mois de mai 1715 fut baptisé dans cette église Jean-Baptiste-Marie, né le 24 du courant, fils de Nicolas Clerambault, organiste de la maison royale de Saint-Louis à Saint-Cyr, et de l'église paroissiale de Saint-Sulpice de Paris, et de damoiselle Marie-Marguerite Grulé, son épouse, demeurant rue Pavée de cette paroisse. Le parrain messire Jean-Baptiste Rodan chevalier de l'ordre militaire de Saint-Louis, demeurant rue de Grenelle, paroisse Saint-Sulpice. La marraine dame Marie-Anne-Madeleine Henry, épouse de messire Alexandre Regnault, conseiller en la cour du Parlement, demeurant rue du Bac, paroisse Saint-Sulpice. » (Arch. de la Seine, fonds Bégis.)

1. Testament olographe du 1er déc. 1785, déposé chez M. Dulieu, notaire à Paris, le 8 avril 1790 ; Evrard-Dominique Clerambault institue sa sœur, Adélaïde Lanfant, un de ses légataires universels (Arch. Seine, Insinuations, vol. 283, f° 74. Communiqué par M. Prod'homme). Le musicien avait eu encore un fils, Charles Thomas, né le 23 février 1712, et trois filles, Jeanne (11 janvier 1709), Marie-Louise (2 déc. 1709), et Marthe-Marguerite (3 mai 1714).

2. *Ibid.*

3. Par ex., l'*Allegro* 12/8 final de l'*Abondance.*

Enfin, Clérambault parsème ses mélodies de petites notes et de mordants, tels l'*Aria* ₵ (*piano*) de *L'Impromptu*, d'une grâce assouplie et songeuse, et le *Lentement* ₵ déjà cité de *La Félicité*.

Technique. — La technique du violon ne donne lieu à aucune observation spéciale; elle s'avère très modeste; tout au plus peut-on signaler quelques doubles cordes faciles dans la *Chaconne* à violon seul et basse.

En résumé, les sonates en trio et les sonates à violon seul et basse de Clérambault, un peu archaïsantes, offrent d'intéressants spécimens de la composition instrumentale au début du dix-huitième siècle.

Jean-François Dandrieu.

I

Nous adoptons l'orthographe de Dandrieu, au lieu de celle de Dandrieux que l'on trouve chez certains auteurs, parce qu'elle est celle des actes de l'état civil.

Il y a eu, au dix-huitième siècle, deux organistes du nom de Dandrieu; tous deux furent employés à la même église, Saint-Barthélemy, particularité qui a entraîné des confusions de la part des historiens.

L'un deux, Pierre Dandrieu, était prêtre et organiste de Saint-Barthélemy; il mourut en octobre 1733, instituant, par un testament olographe du 21 février 1732, ses deux nièces, Jeanne-Françoise et Marie-Louise-Charlotte Dandrieu, ses légataires universelles[1].

Le second, Jean-François Dandrieu, organiste du roi et des églises Saint-Merry et Saint-Barthélemy, était, comme nous l'allons montrer, le propre neveu du précédent. Il a laissé deux livres fort intéressants de sonates pour le violon, et c'est à ce titre que nous nous occuperons de lui. M. André Pirro lui a déjà consacré une notice biographique dans les *Archives des Maîtres de l'orgue*, deuxième année[2], notice que nous compléterons sur quelques points.

A s'en rapporter à son acte de décès, Jean-François Dandrieu serait né en 1682. Il est mort, en effet, âgé de cinquante-six ans, à Paris, rue Sainte-Anne[3], le

1. Arch. Seine, *Testaments; Insinuations*, 222, f° 170vo. Le testament de Pierre Daudrieu fut déposé chez le notaire Boivin le 22 octobre 1733, et insinué à Paris le 27 octobre 1733. Pierre Dandrieu demeurait rue Sainte-Anne, près le Palais..

Aux termes de son testament, Pierre Dandrieu demandait à ses deux nièces qu'il instituait ses légataires universelles, de fournir soixante livres de pension viagère à sa sœur, Marthe Dandrieu, et une autre pension de trente livres à leur frère, Nicolas Dandrieu, son neveu.

Le 14 décembre 1733, « Dandrieu, prêtre, organiste de Saint-Barthélemy », figure au nombre des musiciens morts dans l'année et pour lesquels leurs collègues font exécuter, chez les Pères de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré, le service funèbre annuel (*Mercure*, décembre I, 1733, pp. 2730-31).

2. A. Guilmant et A. Pirro, *Archives des Maîtres de l'orgue des seizième, dix-septième, dix-huitième siècles*, 2e année, 1re livraison.

3. Voici l'acte de décès de Jean-François Dandrieu :

« Le 18e janvier de l'an 1738, a été inhumé en cette église Jean-François Dandrieu, âgé de 56 ans, organiste de la chapelle du roy et des églises paroissiales de Saint-Barthélemy et de Saint-Méderic, décédé le jour précédent, rue Sainte-Anne de cette paroisse; ont assisté au convoi Nicolas Dandrieu, maître et marchand orfèvre, demeurant susdites rue Sainte-Anne et p^{sse}, son frère, Mre René Chené, prêtre du diocèse de Paris, demeurant place du pont Saint-Michel, paroisse Saint-André-des-Arcs, amy, Jean-Baptiste Meunier, marchand orfèvre joaillier, demeurant rue Saint-Louis, de cette paroisse, son cousin, lesquels ont signé à la minute. » (*Extrait des Registres mortuaires de l'église royale et paroissiale de Saint-Barthélemy en la Cité à Paris.* Copie authentique d'acte de sépulture annexée à la minute d'une *Notoriété* reçue le 31 mai 1752 par Me Vatry.) Minutes Dauchez, notaire à Paris.

17 janvier 1738, et non pas le 16 janvier 1740, ainsi que le prétend Titon du Tillet[1].

Son nom était représenté parmi les musiciens de Paris, à la fin du dix-septième siècle; c'est ainsi que le *Livre commode des adresses de Paris,* d'Abraham du Pradel, signale, en 1692, parmi les « Maîtres pour l'orgue et le clavecin », un Dandrieu qui demeure rue Saint-Louis, au Palais[2]. Mais son père Jean Dandrieu n'était point musicien; c'était un simple marchand grainier de la capitale; sa femme, Françoise Rondeau, mourut à un âge très avancé, le 20 novembre 1748, laissant pour uniques héritiers un fils, Nicolas Dandrieu, marchand orfèvre, et deux filles, Jeanne-Françoise Dandrieu et Marie-Louise-Charlotte Dandrieu, femme d'un sieur Claude-François Cessar, apothicaire[3].

Nous reconnaissons, au cours de cette énumération des membres de la famille de Jean-François Dandrieu, des noms déjà rencontrés par nous dans le testament de Pierre Dandrieu, ceux de Jeanne-Françoise, de Marie-Louise-Charlotte et de Nicolas. On constate ainsi, par l'acte de notoriété de 1752, que Pierre Dandrieu était l'oncle de Jean-François Dandrieu[4].

D'après Titon du Tillet, Jean-François aurait été l'élève de Jean-Baptiste Moreau : « Moreau a fait d'excellens élèves dans son art, ayant montré le chant et la composition à des personnes qui se sont acquis une grande réputation. De ce nombre, on mettra Montéclair, Clérambault et Dandrieu, deux de nos plus fameux organistes connus par divers beaux ouvrages donnés au Public[5]. »

Il aurait été une manière d'enfant prodige, car, dans la dédicace de sa première œuvre (*Livre de Sonates en trio*) (1705), qu'il adresse à Madame, il rappelle qu'il avait eu l'honneur de jouer du clavecin devant elle, alors qu'il n'avait pas encore cinq ans. Voici cette dédicace :

« Madame,

« Je prends la liberté d'offrir à Votre Altesse Royale ces prémices de mon travail, qui luy sont deües à plus d'un titre; l'honneur qu'elle me fit de m'entendre jouer du clavecin lorsque je n'avois pas encore cinq ans, et la bonté qu'elle eut de m'applaudir me pénétrèrent d'une émulation qui m'a tenu lieu de génie, de sorte, Madame, que si j'ay fait quelque progrès dans la musique, si

1. *Premier Supplément du Parnasse français,* CCLXXVI, pp. 708-710.

2. *Livre commode des adresses de Paris,* t. I, p. 206 (réimpression Fournier).

3. *Notoriété des héritiers de Jean-François Dandrieu et sa mère,* du 31 mai 1752. Minutes Dauchez.

Nous donnons ci-après l'acte de décès de Françoise Rondeau qui est joint à l'acte précédent :

« Le 21 novembre de l'an 1748, a été inhumée en cette église Françoise Rondeau, âgée de 87 ans, veuve de Jean Dandrieu, maître et marchand grainier, décédée d'hier, rue Sainte-Anne de cette paroisse. Ont assisté au convoy, Nicolas Dandrieu, marchand orfèvre, demeurant susdites rue et paroisse, son fils, Claude-François Cessar (?), marchand apothicaire, demeurant rue Neuve et p^sse Saint-Etienne-du-Mont, son gendre, et plusieurs autres, lesquels ont signé à la minute. » (*Extrait des Registres mortuaires de l'Eglise Royale et Paroissiale de Saint-Barthélemy en la Cité, à Paris.*)

4. M. Fournier, dans sa réimpression du *Livre commode des adresses de Paris,* après avoir cité le Dandrieu, maître de clavecin, qui habite rue Saint-Louis du Palais, ajoute : « On ne le connaît que par son fils, Jean-François Dandrieu, qui, de 1720 à 1740, se distingua sur l'orgue et le clavecin. » (T. I, p. 206.) On voit que cette assertion est erronée.

5. *Suite du Parnasse français jusqu'en 1743,* pp. 663, 664. Montéclair assistait, en 1733, à l'enterrement de Jean-Baptiste Moreau (Arch. Seine, Fonds Bégis).

D'après Titon du Tillet, la d^lle Dandrieu, sœur de Jean-François, la d^lle Louise Couperin et la d^lle Marie-Claude Moreau auraient aussi été les élèves du même musicien.

j'ay pu composer ces sonates à mon aagé, j'en ay toute l'obligation à Votre Altesse Royale. D'ailleurs, la protection qu'il luy a plu de m'accorder depuis peu fait assez connaître qu'elle veut bien me regarder comme étant à elle; ainsi, de quelque façon que ce soit, mon travail luy doit appartenir, et, lorsque j'ose le produire, il est bien juste que je le fasse servir de monument à la parfaite reconnoissance, à l'attachement inviolable, et au très profond respect, avec lequel je suis, Madame, de Votre Altesse Royale,

« Le très humble, très obéissant et très dévoué serviteur.

« J.-Fr. Dandrieu[1]. »

Il résulte donc de cette épître dédicatoire, que Dandrieu « appartenait à Madame », qui l'entourait de sa protection. Ce livre de sonates présente un titre gracieusement encadré, aux armes de la princesse, avec de nombreux instruments de musique.

La première mention de Jean-François que nous connaissions remonte à 1704. Le lundi 28 janvier de cette année-là, les curé et marguilliers de l'église Saint-Merry, « informez de l'estat auquel est, à présent, le sieur Mayeux, organiste de la paroisse, qui l'empesche de remplir ses fonctions », commettent « tout d'une voix le sieur Andrieux, organiste, pour faire la fonction dudit Mayeux[2] ».

Le dimanche 19 juillet 1705, nouvelle délibération; et, comme l'état de santé de Mayeux demeure mauvais et menace de s'aggraver, on confirme la nomination de Dandrieu au poste d'organiste, moyennant des gages de quatre cents livres par an « à compter du 28 janvier 1704, que duquel jour il a commencé et ce toujours continué sa fonction[3] ». Seulement, en considération de la protection dont la princesse de Conti, douairière, a toujours entouré Mayeux, la compagnie décide que sur les quatre cents livres d'appointements payées à Dandrieu, il sera retenu une somme de cent livres qui sera versée de six mois en six mois à Mayeux.

Le 1er novembre 1707, date mémorable dans la vie de notre organiste, Dandrieu assiste, comme juge, au concours de Sainte-Marie-Magdeleine en la Cité, concours où Rameau triompha.

En 1718, il publie ses *Principes de l'accompagnement du clavecin,* dont les *Mémoires de Trévoux* entretiennent leurs lecteurs en mars 1719[4], et, à la fin de l'année 1721, le 17 décembre, il se voyait l'objet d'une distinction des plus flatteuses, puisque le roi lui décernait un brevet de survivance d'organiste de sa chapelle, vacante par la démission de Jean-Baptiste Buterne. De ce chef, Dandrieu touchait des gages annuels de six cents livres[5].

Le 2 novembre 1723, il reçoit un privilège spécial, valable trois ans, « pour

1. Ce livre se vendait chez l'auteur, rue Sainte-Anne, proche le Palais, et chez Foucault, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. — On remarquera que l'auteur demeure « rue Sainte-Anne, proche le Palais ». Or, cette adresse est justement celle de son oncle Pierre, chez lequel il devait demeurer.

Le premier œuvre de Dandrieu fut gravé par Cl. Roussel. En voici le titre :

Livre | *De Sonates* | *en Trio* | *composé par le Sieur D'Andrieu* | *Organiste de Saint-Merry* | *Dédié* | *A son Altesse Royale* | *Madame* | *Premier Œuvre* | A Paris | Chez | L'Auteur, Rue Sainte-Anne, proche le Palais, | Foucault, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Se vend 6 liv. broché | 1705. Desmarest invt. Gravé par Cl. Roussel.

2. Arch. nat., LL. 849, fos 37vo et 38ro. Henry Mayeux avait été nommé organiste de Saint-Merry, à la place de Nicolas Le Bègue, le 17 septembre 1702 (LL. 849, fos 34ro, 34vo). Il était le cousin de Le Bègue (Pirro, *loco cit.*).

3. Arch. nat., LL. 849, fos 42vo, 43.

4. *Mémoires de Trévoux,* mars 1719, p. 527.

5. Arch. nat., O¹62, fo 275vo. Voici le texte de ce brevet : « Le Roy estant à Paris, bien informé

des œuvres de musique instrumentale de sa composition[1] », privilège à l'aide duquel il publie, l'année suivante, son *Premier livre de Pièces de clavecin*[2].

L'annonce s'en trouve dans le *Mercure* de janvier 1724, avec une mention que nous allons reproduire, en raison des indications qu'elle fournit sur le goût de Dandrieu et sur son souci de présenter ses œuvres de façon artistique :

« *Livre de Pièces de clavecin,* contenant plusieurs divertissemens dont les principaux sont : les *Caractères de la Guerre,* ceux de la *Chasse* et la *Fête du Village,* Dédié au Roy par François Dandrieu, Organiste de la chapelle de S. M. et de la Paroisse Saint-Merry (1724). — A Paris, chez l'auteur, rue Sainte-Anne près le Palais et à la Règle d'Or, quinze livres en blanc. »

Ce premier livre est, comme de juste, dédié au souverain, et Dandrieu lui marque ainsi sa reconnaissance de la distinction dont il vient d'être l'objet, en entrant à la chapelle royale.

Ceci dit, reprenons l'annonce du *Mercure :* « Ce livre est orné d'un très beau frontispice gravé par C. Simonneau, où figurent la Guerre, la Chasse et la Fête champêtre. Cet ornement, la propreté dont tout l'ouvrage est gravé, et, plus que tout, le mérite et la réputation de l'Auteur doivent faire rechercher ces Pièces avec empressement par les musiciens et par les amateurs de musique qui sont aujourd'hui en si grand nombre[3]. »

Nous avons déjà vu et nous verrons, par la suite, que Dandrieu apporte la plus grande attention à la typographie de ses œuvres, dont certaines s'ornent de frontispices extrêmement remarquables.

Le remplaçant de Mayeux à Saint-Merry accomplissait les devoirs de sa charge à la satisfaction générale, ainsi que nous l'apprend une délibération des marguilliers de cette église en date du dimanche 18 février 1725; mais, comme son prédécesseur, il ne jouissait pas d'une bonne santé. En considération des services qu'il rendait depuis vingt et une années et de son état maladif, « la compagnie luy accorde une chambre à cheminée dans la maison où demeure le Suisse de ladite église, rue Saint-Martin, attenant le portail, pour s'y reposer et pouvoir s'y chauffer en hiver et se rafraîchir en été ». Il avait l'usage de cette chambre durant toute l'année, sans que cette faveur pût constituer un précédent à l'égard des organistes qui lui succéderaient[4].

Mis en vedette par sa qualité d'organiste du roi, Dandrieu se voyait fréquemment appelé à juger les concours institués pour l'octroi de postes d'organistes, et à prendre part aux expertises d'orgues. C'est ainsi qu'en 1726, on le choisit avec Néron, organiste de la Merci, et Daquin, organiste de la Sainte-Chapelle, à l'effet de décider, à Sainte-Marie-Magdeleine, entre Corrette, Toutain et Thomelin[5]. De même encore, en 1728, il est chargé, avec Landrin, de diriger les travaux de réfection des orgues de Saint-André-des-Arts[6].

de la capacité de Jean-François d'Andrieu et de son affection à son service. S. M... l'a retenu et retient en la charge de l'un des organistes de sa chapelle musique, vacante par la démission de Jean-Baptiste Buterne, pour, par ledit Dandrieu, l'avoir et exercer en l'absence et survivance dudit Buterne, aux gages de six cents livres. »

1. M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 428.

2. Voir *Mém. de Trévoux,* mai 1724, p. 949.

3. *Mercure,* janvier 1724, pp. 96, 97.

4. Arch. nat., LL. 849, f° 164v°. La délibération porte que la « chambre à cheminée » est accordée « sous la condition expresse que le sieur Dandrieu touchera l'orgue à toutes les messes de paroisse de huit heures, des festes et dimanches de l'année ».

5. A. Pirro, *loco cit.*, et LL. 826, f° 221r°.

6. *Ibidem,* et LL. 689, f° 62r°.

Cette année-là, 1728, le *Mercure* annonce son *Deuxième Livre de Pièces de clavecin*[1], dont Titon du Tillet donne la description suivante : Il « contient six suites faisant quarante et une pièces dont quelques-unes ont leur double; la première est intitulée *la Lully* qu'il a consacrée à ce grand homme, vrai modèle de la belle musique françoise; la deuxième est nommée *la Corelli,* par rapport au musicien de ce nom, autre excellent modèle pour la Musique italienne instrumentale, et qui avoit tant d'estime pour les Ouvrages de Lully; les autres Pièces portent aussi des titres très agréables, qui sont bien caractérisés par la Musique[2]. » Dandrieu suivait ainsi l'exemple du grand Couperin qui, comme nous l'avons vu, consacrait deux de ses pièces en trio à Corelli et à Lully.

En 1729, il publiait un *Livre de pièces d'orgue,* dont, ainsi que le remarque Titon du Tillet, la plupart peuvent être exécutées sur le clavecin, et à propos desquelles Titon signale, lui aussi, la coquetterie que l'auteur met à la présentation de son œuvre : « Il a eu une très grande attention pour faire graver tous ces livres, qui sont exécutés avec beaucoup de propreté et avec de beaux frontispices gravés en taille-douce[3]. »

Le même Titon du Tillet assure que Dandrieu aurait succédé, sans doute, en 1733, à son oncle Pierre, organiste de Saint-Barthélemy, et comme dans le testament de ce dernier le nom de Jean-François ne figure pas, M. Pirro pense que, peut-être, Pierre Dandrieu avait considéré que la survivance de sa charge valait un legs[4].

Ce serait donc après 1733 que Jean-François aurait publié son *Livre de Sonates à violon seul,* qu'il dédie à Lalande, et sur le titre duquel il s'inscrit comme « organiste de Saint-Merry et de Saint-Barthélemy ». Là encore, le recueil de Dandrieu est précédé d'un gracieux frontispice orné d'instruments de musique. L'épître dédicatoire dit toute l'estime et toute l'admiration que l'organiste professe à l'égard du surintendant de la musique royale.

« Monsieur,

« Ce n'est point pour rendre ce Livre de Sonates plus recommandable que je prends la liberté de vous le dédier, ny pour m'attirer l'honneur de votre protection, quelque utile qu'elle me pût être; j'ose vous assurer, Monsieur, que mon objet est plus noble et plus désintéressé; c'est un hommage que je fais à votre mérite. C'est un témoignage que je rends au public de la véritable estime que j'ay pour vous; ce sentiment m'est commun avec toutes les personnes qui vous connaissent. Le Roy même en paraît pénétré, et Sa Majesté vous en donne des marques assez sensibles; quel moyen de me faire distinguer dans le nombre de vos admirateurs? Je n'en ay point d'autre que celui de vous offrir cet ouvrage; ce seroit pour moi un extrême plaisir s'il pouvoit mériter votre attention et vous rendre agréable le parfait attachement avec lequel, etc.[5]. »

1. *Mercure,* octobre 1728, p. 2254.
2. Titon du Tillet, *loco cit.,* pp. 708, 710.
3. *Ibidem.*
4. A. Pirro, *loco cit.*
5. Titon du Tillet dit à propos de ces sonates : « Il a composé aussi quelques Sonates pour le violon qui ne sont que manuscrites. » On voit que Titon du Tillet se trompe. Ce deuxième œuvre de Sonates de violon tout comme le premier œuvre de Trios est inscrit sur le Catalogue Boivin de 1742, p. 21.

Le Catalogue Liepmannsohn, n° 256, fait mention de ce *Livre* de Sonates (Bibl. nat., Vm7, 734). Il se trouve chez Foucault, rue Saint-Honoré, coûte six livres, en blanc, et fut gravé par N. Guérard. En voici le titre :

Livre | De Sonates | A Violon seul | Composé | Par Monsieur Dandrieu | Organiste de Saint-

Au reste, Dandrieu, après avoir rendu hommage au talent et à la fécondité de l'auteur des motets qui remportaient alors tant de succès au Concert spirituel, ne chôme pas. En 1734, il donne au public son troisième *Livre de Pièces de clavecin,* qui, nous dit Titon du Tillet, consiste « en huit suites qui forment un tout de trente-six pièces, bien chantantes et harmonieuses et caractérisées avec goût ». Ainsi s'exprime, dans cette dernière phrase, la préoccupation de l'esthétique musicale de l'époque, de conférer aux compositions un caractère littéraire ou plastique.

D'autre part, en annonçant le nouvel ouvrage de l'organiste de Saint-Merry et de Saint-Barthélemy, le *Mercure* insiste tant sur la valeur du contenu que sur l'aspect extérieur du recueil :

« Les personnes qui aiment les chants gracieux, la modulation naturelle et la bonne harmonie, auront de quoi se satisfaire dans cet ouvrage dont le frontispice indique le caractère sous une allégorie aussi bien exécutée qu'elle est ingénieuse.

« Cette allégorie, qui produit une fort belle Estampe, représente les Grâces qui remettent une lyre au Génie de la musique, et lui montrent, en même temps, les Danses champêtres dans l'éloignement, comme pour lui marquer ce qui doit faire l'objet de ses chants. Elle est peinte par M. Lancret, et gravée par M. Thomassin, graveur du Roy[1]. »

On voit que des artistes d'élite s'empressaient de participer aux travaux de l'organiste du roi. Rien de plus flatteur pour celui-ci que de compter Lancret au nombre de ses collaborateurs.

Jean-François Dandrieu, avons-nous dit plus haut, mourut à Paris, le 17 janvier 1738, sur la paroisse Saint-Barthélemy. Après sa mort, aucun inventaire ne fut dressé; Dandrieu ne laissait comme héritiers, quant aux acquêts, que sa mère, Françoise Rondeau, et quant aux propres, que Nicolas Dandrieu, marchand bijoutier, son frère, Jeanne-Françoise Dandrieu, fille majeure et Marie-Louise-Charlotte Dandrieu, épouse Cessar, ses sœurs. Telles sont les déclarations que font, par-devant notaire, le 31 mai 1752, deux bourgeois de Paris, Antoine-Josse Rouget et Nicolas-Armand Chevreuil[2].

Ce fut sa sœur, Jeanne-Françoise qui lui succéda à Saint-Barthélemy; elle avait, écrit M. Pirro, un talent remarquable. L'Électeur de Bavière pendant son séjour à Paris avait tenu à s'attacher Dandrieu[3]. « Peut-être, ajoute M. Pirro, les rapports de Dandrieu avec le prince allemand, peut-être aussi la sévérité relative de ses pièces et de ses fugues, ont contribué à ce qu'il reçoive de ses contemporains le nom d' « organiste allemand[4]. » Plusieurs recueils allemands accordèrent l'hospitalité à quelques-unes de ses compositions[5].

Une ordonnance datée de Versailles, le 13 avril 1749, accordait sa charge d'organiste de la chapelle-musique à Louis-Claude Daquin[6].

Merry | et de Saint-Barthélemy | Dédié | A Monsieur de la Lande | Surintendant | de la Musique du Roy | Second Œuvre | chez Foucault, Rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or.

Se vend 6 livres en blanc | N. Guérard inv^{t} et sculps.

1. *Mercure,* décembre I, 1734, p. 2683.

2. *Notoriété des héritiers de Jean-François Dandrieu et sa mère,* 31 mai 1752. Minutes Dauchez.

3. Titon du Tillet, *loco cit.*

4. A. Pirro, *loco cit.* Gerber donne à Dandrieu le nom d'organiste allemand (*Lexikon,* t. I, col. 428).

5. Nous citerons en particulier : *Kleine Clavierstücke nebst einigen Oden von verschiedenen Tonkünstlern,* Berlin, Birnstiel, 1760, et : *Musikalische Allerley von verschiedenen Tonkünstlern,* Berlin, Birsntiel (1761-1763).

6. Arch. nat., O^{1}83, f° 110.

Jean-François laissait une œuvre posthume dont le *Mercure* d'avril 1739 annonçait la publication chez Mme Dandrieu : « Nous croyons faire plaisir au Public en l'avertissant qu'il y a un *Livre de Pièces d'orgue,* composé par M. Dandrieu, organiste de la Chapelle du Roy et des églises paroissiales de Saint-Merry et de Saint-Barthélemy ; ce livre est posthume, l'auteur étant mort avant que de le donner au public. Il est extrêmement utile, et nous espérons qu'on nous sçaura gré de l'avoir indiqué. Il se vend chez Mme Dandrieu, rue Sainte-Anne, proche le Palais[1]. »

La réputation que Jean-François s'était acquise, sans atteindre à la grande célébrité, plaçait cependant l'organiste de la chapelle royale au nombre des meilleurs musiciens de son temps. Le *Journal de Trévoux* le considère comme « un des fameux joueurs d'orgue et de clavecin, auteur d'assez belles pièces en ce genre[2] », et Nemeitz le mettait en vedette, dès 1727[3]. Enfin, Daquin porte sur lui un jugement intéressant et des plus curieux, en ce qu'il établit un rapprochement plutôt inattendu entre Dandrieu et Hændel :

« On a perdu depuis quelques années un organiste estimable, M. Landrieu (*sic*). Il était surtout connu par la façon ingénieuse avec laquelle il touchait des Noëls. Plusieurs de ses Pièces de clavecin sont encore en vogue, et, quoiqu'il ne fût pas le prince de son Art, il s'étoit ménagé quelques Parties qui le faisoient beaucoup valoir. Il est auteur d'un très beau Menuet, connu cependant sous le nom de Handel, organiste de Saint-Paul de Londres, et le plus grand Musicien de l'Angleterre[4]. »

II

Des deux œuvres de violon laissées par Dandrieu, seule la première est datée, la seconde se situant un peu après 1733.

Nous reproduisons ici les titres de ces deux ouvrages :

I. — *Livre de Sonates en Trio, composé par le Sr D'Andrieu, organiste de Saint-Merry. Premier œuvre,* 1705.

II. — *Livre de Sonâtes A violon seul, composé par Monsieur Dandrieu, organiste de Saint-Merry et de Saint-Barthélemy. Second œuvre* (s. d.).
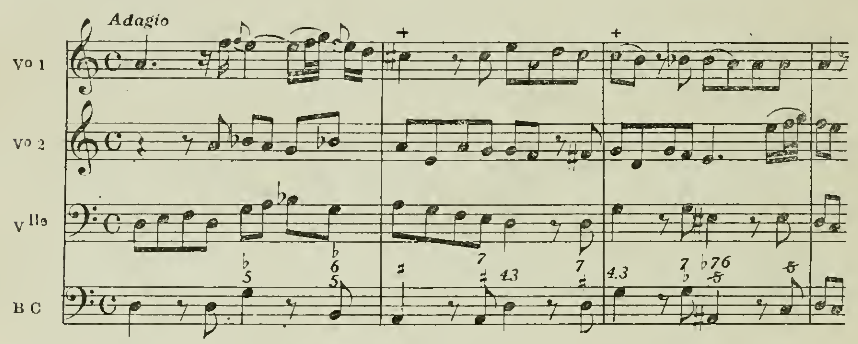
Tous deux sont écrits en clef de *sol* deuxième ligne.

Morphologie. — Des six sonates de l'œuvre I, quatre comprennent quatre mouvements, et deux, cinq. Les six sonates de l'œuvre II admettent chacune six mouvements et, par conséquent, se rapprochent plutôt du type suite que de la sonate proprement dite, telle qu'elle tend à s'établir avec un cadre de quatre mouvements, en particulier dans l'œuvre V de Corelli[5]. Leur terminologie, empruntée pour une large part aux airs de danse, confirme encore cette impression. On y trouve des *Allemandes,* des *Gigues,* des *Gavottes,* des *Courantes,* alors que le premier recueil contient presque exclusivement des désignations d'ordre agogique ou esthétique. Dandrieu, dans l'œuvre II, ajoute l'épithète d'*affectuoso* aux *Airs;* toute sa terminologie est d'ailleurs italienne; il n'écrit pas *Prélude,* mais bien *Preludio, Courante,* mais *Corrente.*

1. *Mercure,* avril 1739, p. 769.
2. *Journal de Trévoux,* 1744, t. II, p. 934.
3. Nemeitz, *Le Séjour de Paris,* p. 354.
4. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres...* t. I, pp. 112-113.
5. Les œuvres I, II, III et IV de Corelli ne comprennent, elles aussi, que des compositions resserrées en trois ou quatre mouvements.
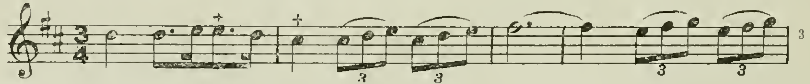
Règle générale, chaque sonate débute par un mouvement lent, cadençant soit à la tonique, soit à la dominante, soit à la tierce[1]. Le morceau terminal est presque constamment vif, sauf dans la Sonate VI de l'œuvre II, où il est représenté par un *Aria,* écrit, il est vrai, à 3/8. Ce mouvement terminal consiste en une *Gigue,* une *Gavotte* ou une *Courante.* Dandrieu place une *Gavotte* et une *Gigue,* c'est-à-dire deux morceaux animés consécutifs, au centre de sa Sonate IV (op. II).

Thématique et composition. — En dépit de leur titre de *Sonates en trio,* les compositions du premier recueil, dans plusieurs d'entre elles, admettent parfois quatre parties distinctes, puisqu'un violoncelle vient s'ajouter aux deux violons et à la basse continue, sans doubler cette dernière. On jugera de l'indépendance de la partie du violoncelle par l'exemple suivant, tiré de la première Sonate en *ré* mineur :

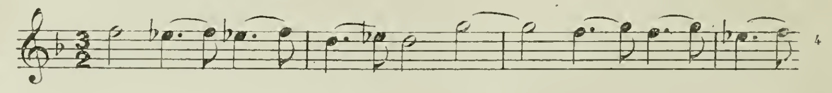


D'autres sonates ne comportent pas l'emploi d'un violoncelle, et sont vraiment des pièces « en trio ». Leur écriture, très polyphonique, très intriguée, révèle l'organiste expert au maniement des parties et au jeu des imitations ; l'harmonie est riche, variée, fertile en accords altérés, et les neuvièmes y abondent[2]. Les deux violons marchent souvent à la tierce.

Dans les mouvements lents, la mélodie de Dandrieu, longue, assez flexible, s'adjoint de nombreux ornements, à l'exemple de celle des *Pièces de clavecin.* On le verra faire se succéder des incises en style saccadé à de souples triolets liés :


3

ou bien prendre, par des insistances appuyées, un ton langoureux bien digne de l'auteur de *La Gémissante :*

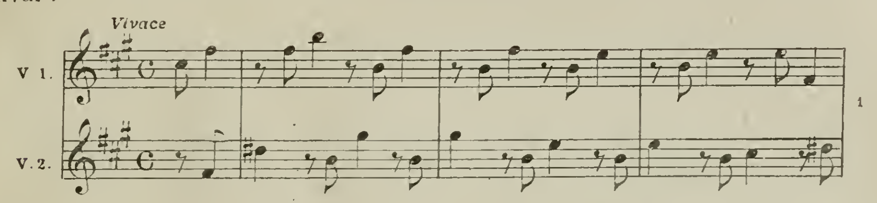

4

Son style s'orne encore davantage dans les *Préludes* des sonates à violon seul, et notamment dans celui de la Sonate I.

De même l'*Aria* de la Sonate III se fleurit de gracieuses guirlandes de triolets. Dandrieu possède un vif sentiment de l'air français, de l'air tendre aux caressantes cadences.

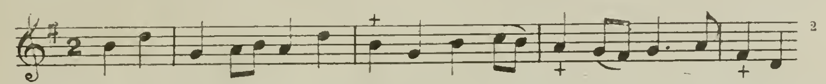
1. Tel est le cas, par exemple, pour l'*Adagio* C de la Sonate IV en *la* majeur de l'op. I.
2. V. notamment les Sonates I et III de l'op. I.
3. *Adagio* 3/4 de la Sonate II de l'op. I.
4. *Adagio* 3/2 de la Sonate III de l'op. I.

Dans les mouvements rapides, la thématique est vive, légère, d'une extrême élégance. Parfois, le style du clavecin reparaît en touches fines, lestement jetées, comme dans le *Vivace* suivant, où les deux violons se renvoient, telles des balles, de courtes figures piquées, en un dispositif qui rappelle la *Contrepointeuse* de Duval :



[1]

Certains motifs de *Gavottes* prennent un tour décidé, bon enfant, qui a quelque chose de populaire :


[2]

Enfin, le musicien des *Tourbillons* et des *Fifres* utilise fréquemment les formules giratoires à la tierce supérieure qui sont si employées de son temps.

De sa technique de violon, il n'y a rien à dire qui lui soit personnel. Dandrieu n'est pas violoniste et n'écrit guère que jusqu'à la troisième position; il indique assez exactement les coups d'archet, et fait exécuter de grandes brisures dans la *Gigue* de la Sonate IV du deuxième recueil.

Marchand le fils (Joseph).

I

Le nom de Marchand est extrêmement répandu parmi les musiciens parisiens aux dix-septième et dix-huitième siècles. Déjà, au seizième, les Marchand constituaient à Paris une famille de joueurs d'instruments[3]. On constate la présence d'un Marchand, violon, au nombre des artistes qui prennent part à l'exécution des *Ballets de la Raillerie* (février 1659), des *Amours déguisés* (février 1664), du *Ballet des Ballets* (décembre 1670). Le 2 septembre 1670, Robert Marchand, musicien du roi et de la reine, fait baptiser à Montmartre son fils Robert-François[4]. En 1698, l'*Etat de la France* signale la présence, à la chapelle royale, de trois musiciens du nom de Marchand : Jean-Noël, l'aîné, entré en fonctions en 1686; Jean-Baptiste, le cadet, entré en 1691, et Joseph, entré en 1695[5].

D'autre part, nous savons que Jean-Noël et Jean-Baptiste étaient fils de Jean Marchand, ordinaire de la musique du roi, mort à Versailles, à l'âge de cin-

1. Sonate IV, op. I.

2. Sonate III, *Gavotte*, op. II. Voir aussi la *Gavotta allegro* de la Sonate IV du même recueil.

3. J. Écorcheville, *Actes d'état civil de Musiciens insinués au Châtelet de Paris*, p. 67.

4. *Collection Parent de Rozan*, t. 55, f° 197. La femme de Robert Marchand s'appelait Françoise Cressé.

5. *Etats de la France*, 1698, t. I, p. 48; 1702, t. I, p. 47; et pour Joseph Marchand, 1698, t. I, p. 49; 1702, t. I, p. 48. Jean-Noël et Jean-Baptiste comptent au nombre des *dessus de violon:* ils étaient encore *dessus de violon au Cabinet*, le premier depuis 1679, le second depuis 1691 (*Etats*, 1698, 1702, t. I, pp. 229, 233). Ces deux frères se confondent vraisemblablement avec les deux dessus de violon qui figurent parmi les exécutants de la *Mascarade des Amazones* représentée devant le roi, à Marly, en 1700, et avec les deux tailles de violon qui jouent, la même année, dans la *Mascarade du Roy de la Chine*.

quante-cinq ans, et enterré le 20 juillet 1691 dans la vieille église de la paroisse Notre-Dame de cette ville[1]. Nous savons encore que, de son mariage avec Catherine Laubier, Jean-Noël avait eu huit enfants, et qu'il mourut le 31 mai 1710[2]. Mais nous ignorons s'il y avait une parenté quelconque entre Jean-Noël, Jean-Baptiste et Joseph.

Ce dernier semble bien devoir s'identifier avec le musicien qui, sous le nom de Marchand le fils, dédiait au roi, en 1707, un recueil de sonates pour le violon.

En effet, sur le titre de ce recueil, l'auteur est désigné de la façon suivante : « M. Marchand le fils, officier ordinaire de la Musique de la Chapelle et Chambre du Roy. » L'ouvrage s'accompagne d'un privilège du 16 mai 1707, ainsi libellé : « Il est permis au sieur Joseph Marchand, officier ordinaire de la Musique de la Chapelle et Chambre du Roi, de faire graver, imprimer, vendre et débiter toutes sortes de pièces pour les violons et basses et même toutes les autres pièces de musique, tant vocales qu'instrumentales, qu'il composera[3]. »

Marchand le fils et Joseph Marchand ne constituent donc qu'un seul et unique personnage[4].

A la fin de 1703, Joseph Marchand, qui avait épousé Marie-Geneviève Contugy, fait baptiser, en l'église Notre-Dame de Versailles, un fils né le 28 décembre : deux princes lui tenaient lieu de parrain et de marraine, Philippe d'Orléans, le futur Régent, et Élisabeth-Charlotte d'Orléans[5]. Notre musicien habitait alors rue de la Pompe à Versailles.

Sa famille s'accroît, au mois de décembre 1704, d'une fille nommée Félicité[6], et c'est probablement lui qui, durant l'automne de 1703, accompagne le musicien romain Pascalini, avec Antonio et Baptiste Anet, lors du concert donné à Fontainebleau devant la reine d'Angleterre. Le *Mercure,* appréciant son jeu, le trouve «très singulier pour la Basse de violon[7] ».

Joseph Marchand ne va pas tarder à entrer à la musique de la chambre du roi ; le 22 septembre 1706, un brevet de retenue lui est décerné pour une charge

1. *Etat civil de Versailles*, Notre-Dame, *Décès*, 1691, f° 103v°. En 1691, Jean Marchand comptait quatre fils vivants : Jean-Noël, Jean-Baptiste, Prosper et Pierre-Nicolas.

2. Voici l'acte de décès de Jean-Noël :

« L'an 1710, le 1er jour de juin, Jean-Noël Marchand, ordinaire de la musique du roi et organiste de cette paroisse, âgé de 44 ans ou environ, décédé hier, dans son pavillon, avenue de Saint-Cloud, a été inhumé dans notre ancienne Eglise, en présence de Guillaume et Claude Marchand, ses enfants, et de Jean-Baptiste et Pierre-Nicolas Marchand, frères dudit deffunt, qui ont signé. » (*Etat civil de Versailles,* Notre-Dame, *Décès*, 1700, f° 53v°.) Les huit enfants qu'il eut de son mariage avec Catherine Laubier étaient : Jean-Noël I, Marie-Anne, Guillaume, Claude, Thérèse, Catherine, Jean-Noël II, Jean-Pierre (Arch. nat., O¹54, f° 84). Un des Jean-Noël Marchand fut tambour de l'Ecurie depuis le 3 juin 1725. Claude l'était depuis le 30 mai 1723 (O¹.878).

3. *Suites de Pièces | Mêlées de Sonates | Pour le Violon et la Basse | qui ont étées exécutez | plusieurs fois devant Sa Majesté | Dédiez au Roy | Composées | Par Monsieur Marchand le Fils | Officier ordinaire | de la Musique de la Chapelle et Chambre du Roy | Gravez par Roussel.* | A Paris | chez Pierre Ribou, sur le quai des Grands Augustins, à la décente du Pont-Neuf; Foucaut, Rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or, 1707 (Bibl. nat., V⁷. 718).

4. M. Vidal, dans son ouvrage sur les *Instruments à archet,* identifie Marchand le fils avec Joseph Marchand, mais il donne, pour son œuvre, la date erronée de 1709.

5. « L'an 1703, le 31e du mois de décembre, Charles-Philippe, fils de Joseph Marchand, ordinaire de la musique du roi, et de Marie-Geneviève Contugy, son épouse, né le 28e du même mois, a été baptisé ce jour d'huy par Messire Pierre de Vertamont, chanoine et grand vicaire de Nantes... Parrain, Philippe d'Orléans, prince du sang ; Marraine, Elisabeth-Charlotte d'Orléans. » (*Etat civil de Versailles,* Notre-Dame, *Baptêmes*, 1703ii, f° 87.)

6. Félicité Marchand fut baptisée à Notre-Dame de Versailles, le 19 décembre 1704 (*loco cit.*, 1704ii, f° 33v°).

7. *Mercure,* novembre 1703, pp. 210-218.

aux vingt-quatre violons, à la suite du décès de François Choel ou Choelle[1], survenu le 28 août 1706[2].

Il dédie alors au roi sa première œuvre, le recueil de 1707, dans des termes qu'il n'est pas inutile de rappeler :

« Sire,

« Je n'aurois pas la hardiesse de présenter à Votre Majesté un ouvrage si peu digne de lui être offert, si elle n'avoit eu la bonté de me marquer, par ses applaudissemens, qu'il lui a donné quelque plaisir quand j'ai eu l'honneur de l'exécuter devant elle ! Je ne présume pas assez de moi pour croire devoir cet avantage à mes faibles productions; je ne le tiens, Sire, que de cette même bonté qui vous est si ordinaire pour tous ceux qui ont l'honneur d'approcher votre personne sacrée. S'il étoit vrai que, par mes veilles, je me fusse acquis quelque talent, j'ose assurer que ce ne seroit qu'un effet de l'extrême ardeur avec laquelle j'ai ambitionné, dès mes plus tendres années, de plaire au plus Grand Roy du monde. Soufrez donc, Sire, que j'apporte aux pieds de Votre Majesté, cette marque de mon zèle et que je la mette à l'abri de votre auguste nom, trop heureux de trouver cette occasion favorable de faire connoître à tout le monde, avec quel profond respect, j'ai l'honneur d'être,

« Sire, de Votre Majesté, le très humble, très obéissant et très fidèle serviteur et sujet.

« MARCHAND. »

Les termes de cette lettre montrent avec quel succès le musicien s'était fait entendre à la cour, et justifient l'admiration pour son talent dont le *Mercure* enregistrait l'écho en 1703.

Si l'on en croit Boisgelou, Lully aurait compté Joseph Marchand au nombre de ses élèves[3]. Or Marchand, décédé en 1747, à l'âge d'environ soixante-quatorze ans, n'aurait eu qu'une dizaine d'années à la mort du surintendant, et, par suite, il semble bien difficile d'admettre que celui-ci ait pu lui donner des leçons. Boisgelou doit confondre Joseph Marchand avec le violoniste du nom de Marchand qui figure parmi le personnel chargé de l'exécution des ballets, de 1659 à 1670[4].

Quoi qu'il en soit, Joseph Marchand, comme La Ferté, et comme, plus tard, Guignon, ne va pas tarder à joindre à ses charges de violoniste une charge de serpent de la chapelle; le 14 juillet 1717, il reçoit la survivance du joueur de serpent Robert Masselin[5]. Lui-même prend un survivancier aux vingt-quatre violons, en la personne de Jean le Clerc, le 17 juillet 1720[6] ; et trois ans plus tard, il fait valoir, auprès du roi, ses lourdes charges de famille pour obtenir que la pension de cinq cents livres qu'il avait obtenue soit versée à ses six filles. Voici le texte du brevet délivré en cette occasion; le 25 septembre 1723 :

1. Arch. nat., O¹50, f° 106. Vidal, *Les Instruments à archet*, t. II, p. 159.

2. *Ordonnance de décharge* du 3 octobre 1706, en faveur de Joseph Marchand. Arch. nat., O¹50, f° 108vo.

3. *Catalogue* de Boisgelou.

En signalant les Pièces et Sonates de 1707, Boisgelou écrit :

« Mauvaises Sonates. Il y avoit, du temps de Lully, un Marchand, violon de la Musique du Roy qu'on dit même un de ceux que forma Lully; ce pourroit être celui-cy; il est qualifié, dans le Privilège du Roy, d'officier de la Musique de la Chapelle et de la Chambre du Roy. Ces belles qualités pouvoient être un témoignage de son habileté comme exécutant, mais non pas comme compositeur. »

4. C'est probablement le « Marchand de chez le Roy » que signale le *Mercure* d'août 1738, p. 1726.

5. Arch. nat., O¹61, f° 113vo.

6. *Ibid.*, O¹64, f° 205vo, et O¹202, f° 78vo.

« Le roy étant à Versailles, Joseph Marchand, l'un des musiciens de sa chapelle, a supplié Sa Majesté de faire payer sa pension de cinq cents livres, qu'elle lui a accordée, sur la teste de ses six filles dont il est chargé, et d'y ajouter par grâce, en considération de ses services, de quoy les faire subsister dans les couvens où elles pourront se placer; à quoy ayant égard, Sa Majesté a accordé à Félicité, Angélique, Madelaine, Elisabeth, Anne et Julie Marchand, filles dudit Marchand, la somme de cent cinquante livres chacune, au moyen de quoi, la pension de cinq cents livres dudit Marchand, leur père, demeure dès à présent supprimée[1]. »

Le musicien obtenait ainsi, de la générosité royale, un supplément de pension de quatre cents livres.

Lorsque l'on parcourt le *Mercure* et les états de payement des Menus-Plaisirs vers cette époque, on rencontre fréquemment le nom de Marchand, sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude à quel musicien il appartient. Nous nous garderons donc de toute identification qui, dans l'état actuel de notre documentation, serait prématurée. Un violoniste et un joueur de basse nommés Marchand sont cités en 1726 parmi les symphonistes qui accompagnent la cour à Marly[2], au mois de janvier. Peut-être Joseph est-il l'un d'eux. En revanche, nous retrouvons Joseph Marchand désigné de façon précise en 1727, à propos d'une demande de survivance. Nous avons vu plus haut qu'en 1720, il avait choisi Jean le Clerc pour recueillir son héritage aux vingt-quatre violons ; mais, Jean le Clerc ayant été pourvu depuis[3], Joseph sollicite, le 17 juin 1727, la survivance de sa charge pour son propre fils, Charles-Philippe, survivance qui est accordée le 1er mars 1731, sur sa démission[4].

A la même date, le roi décidait que lorsque Charles-Philippe deviendrait titulaire de l'emploi paternel, il payerait mille cinq cents livres à ses sœurs.

Dorénavant, le « Marchand le fils » qu'on verra figurer sur les pièces de la comptabilité de la musique royale doit, semble-t-il, s'identifier, non plus avec Joseph, mais bien avec Charles-Philippe. Joseph se trouve désigné par la mention « Marchand le père ». C'est ainsi que la cantate nouvelle exécutée devant la reine les 21 et 25 juin 1732, et composée par Marchand le fils, paraît devoir être attribuée à Charles-Philippe, qui, rapporte le journal, « est un dessus de violon de la musique du roi[5] ».

Les désignations de « Marchand le père » et « Marchand le fils » se lisent très fréquemment sur les états des Menus, en 1734, 1738, 1739[6]. Un « Philippe Marchand » qui, en 1739, touche deux cent cinquante-cinq livres pour les quatre-vingt-cinq concerts donnés à Versailles, Compiègne, Fontainebleau et Marly, paraît bien se confondre avec Charles-Philippe[7], mais, nous le répétons, nous ne pouvons, sur le compte des musiciens ainsi désignés, fournir aucune précision.

1. *Ibid.*, O¹67, f° 552.
2. *Mercure*, février 1726, pp. 388, 389.
3. Sur les Le Clerc, voir Brenet, *Quelques Musiciens français du dix-huitième siècle : les Le Clerc* (*Revue musicale*, 15 juin 1905).
4. La demande de survivance avait été introduite le 21 février 1730. Arch. nat., O¹75, f° 134 et O¹202, f° 79vo.
5. *Mercure*, juin 1732, p. 1434.
6. Voir notamment Arch. nat., O¹2861, f° 239, O¹2862, f° 265vo, 282, 212vo, 285, O¹2864, f° 278.
7. *Ibidem*, O¹2864, f° 278. Marchand fils touche quarante-huit livres comme remboursement du prix de ses voitures, pour les huit concerts donnés à Marly, pendant les quartiers de janvier et juillet 1739 (O¹2864, f° 274). En 1744, un seul Marchand figure sur les comptes (O¹2865, fos 272, 326).

Joseph Marchand mourut le 29 janvier 1747, et fut enterré le 30 à Saint-Roch; il était veuf de Geneviève Contugy[1].

Il laissait le souvenir d'un musicien de second plan, mais d'un exécutant habile, « singulier », comme dit le *Mercure*. Grégoir cite, sans donner de références, conformément à son habitude, quelques vers qu'un certain M. de Chamblage aurait consacrés au talent de Joseph Marchand. Nous ne les reproduisons qu'à titre de curiosité :

On voyait autrefois, aux accords de la Lyre,
S'élever des remparts, se former des cités ;
La divine harmonie exerçoit son empire
Jusque sur les rochers, de ses sons enchantés.
Tous ces traits me semblaient d'ingénieuses fables,
Mais les accords touchants, les sons inimitables
Que sous tes doigts brillans nous rend le violon,
Me font entendre Orphée et voir un Amphion[2]...

II

Joseph Marchand n'a écrit qu'une seule œuvre de violon, ses *Suites de Pièces mêlées de Sonates pour le Violon et la Basse,* datées de 1707. Ce recueil, très intéressant au point de vue historique, vient confirmer ce que nous avons déjà constaté à plusieurs reprises, à savoir l'incertitude qui règne, dans les premières années du dix-huitième siècle, en matière de terminologie des pièces instrumentales. On oppose les *Suites* de pièces aux *Sonates,* mais, en même temps, on tend à désigner les *Suites* par le nom de *Sonates.*

Morphologie. — Le titre même du recueil de Marchand, *Suites de Pièces mêlées de Sonates,* doit, à lui seul, retenir notre attention, car il montre que les compositeurs de ce temps considéraient moins l'expression de *Suite* comme représentative d'une « forme musicale » proprement dite, que comme synonyme de recueil, de collection. Dans cette collection, écrite en clef de *sol* première ligne, Marchand rassemble sept groupements de pièces auxquels il attribue des qualifications diverses. Son ouvrage débute par une *Fantaisie,* constituée par trois mouvements ; puis vient une *Sonate* comprenant sept morceaux, suivie d'une autre *Sonate* intitulée : *Deuxième Suite en B fa Si* et qui englobe six pièces de tonalité uniforme, et d'un groupement de six pièces en *ut* majeur, baptisé *Troisième Suite,* tout court. Les *Quatrième et Cinquième Suites* s'ouvrent par un mouvement lent 3/2, qualifié *Sonate,* désignation qui s'accole au titre des deux derniers groupements : *Sonate, sixième Suite, Sonate, septième Suite.* Il apparaît donc nettement que le terme de *Sonate,* attribué au morceau placé en tête d'un groupe de pièces, tend à désigner l'ensemble de celles-ci, ainsi que le remarque M. Norlind dans un *Livre de clavecin* suédois des environs de 1740 et dans les *Sonate d'intavolatura* de G.-B. Martini de 1742[3]. Nous sommes ici en présence de formes de transition; les *Sonates* s'accompagnent de *Partitas.*
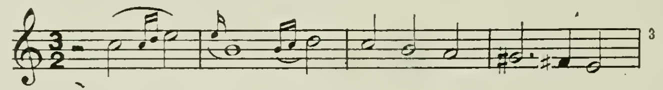
Dans chaque groupement, le nombre des pièces constitutives, pièces munies de titres d'ordre agogique ou esthétique, de noms d'airs de danse, ou qualifiées

1. Paris, Saint-Roch, 1747. Décès, Arch. Seine, fonds Bégis.
2. Grégoir, *Docum. historiques,* t. III, p. 65.
3. Tobias Norlind, *Zur Geschichte der Suite* (*Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, janvier-mars 1906, pp. 200, 201).

simplement *Air*, ce dernier vocable recevant diverses épithètes : *Air grave*, *Air tendre*, *Air louré*[1], etc., varie de six à neuf. Telles Suites, la quatrième et la cinquième, contiennent chacune quatre *Airs*. La deuxième se termine par un *Dessein de Basse* accompagné par le violon ; la troisième s'achève par deux *Gavottes* dont la deuxième est en mineur ; la sixième par une *Cicilienne* en 12/8, et la septième se clôt sur une *Chaconne* fort développée. Deux *Fugues* tonales s'introduisent dans les cinquième et sixième Suites. On trouve enfin un *Prélude ou Dessein de Basse* avec accompagnement de violon, traité en fugue réelle au centre de la sixième Suite.

Les pièces sont généralement binaires, de tonalité unique et de vitesses alternées ; cependant la *Quatrième Suite* présente trois *Airs* consécutifs en *ré* mineur, le groupement étant en *ré* majeur, et la *Cinquième Suite*, qui adopte le ton de *sol* majeur, contient une *Gigue* en *mi* majeur ; en outre, Marchand place parfois, à la suite l'un de l'autre, deux *Airs* lents ou deux mouvements vifs[2].

Thématique et composition. — Dans les *Airs* lents, le style s'orne, à la française, de petites notes qui se glissent au travers de la mélodie pour lui donner un aspect tendre, câlin, languissant, et cette ornementation se propage aussi dans les *Rondeaux* dès qu'ils portent la désignation psychologique de *tendrement* :



Situées d'ordinaire à la seconde supérieure, les petites notes peuvent, cependant, former avec la note sur laquelle elles se coulent un intervalle plus ouvert, ainsi que nous le voyons ci-dessus.

En revanche, les mouvements animés sont d'allure accorte, agile, et méritent assurément les qualifications de *Gay* ou de *Gayement*[4] dont Marchand qualifie les plus vifs d'entre eux.

Il arrive, dans certains airs (cinquième et sixième Suites), que le violon et la basse intervertissent les parties qui leur sont normalement affectées. Marchand inscrit alors la mention : « la Basse est pour le dessus, et le dessus est pour la Basse[5] ».

Son style fait presque toujours état de la fugue, qu'il manie habilement et qu'il emploie dans les *Airs par accords* où le violon joue en double corde. Voici un exemple d'entrée de fugue réelle :

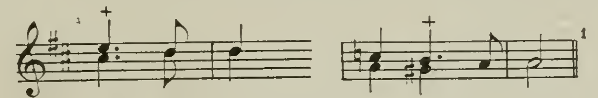


Enfin, les diverses variations de la *Chaconne* finale de la sixième Suite témoignent de l'ingéniosité et du savoir-faire de notre auteur ; il lance, aux deux instruments, de longues figurations agitées qui se pourchassent les unes les autres.

Technique. — Tout en restant modeste, la technique de Marchand présente

1. Voir 1re Suite, 2e Suite, 4e, 5e et 6e Suites.
2. Il introduit deux *Airs* consécutifs à 3 temps dans la 5e Suite, et la 7e Suite présente deux mouvements vifs (*Rondeau*, *Gayement*) à la suite l'un de l'autre.
3. *Rondeau*, 1re Suite.
4. *Gayment* 6/8 de la 7e Suite.
5. Deuxième *Air* 3/2 de la 5e Suite.
6. *Air par accords* 3/2 de la 4e Suite.

cependant quelques particularités originales, surtout dans la pratique de la double corde. Nous avons vu que le musicien aimait les *Airs par accords;* l'un d'entre eux apporte le premier exemple que nous connaissions du *double trille,* réalisé, il est vrai, au moyen d'une corde à vide, mais qui n'en constitue pas moins une innovation intéressante dans notre technique instrumentale. On se rappelle, en effet, que Duval se bornait à esquisser des préparations du double trille. Chez Marchand, ce double trille est réalisé, et il écrit :



De même encore, Marchand superpose un trille prolongé à une partie mélodique : [2] trillant ici, du premier doigt sur la chanterelle, tandis qu'il fait le *si* par régression du deuxième doigt. C'est là, ainsi que l'observe justement M. Pincherle, une ébauche de l'effet dont Tartini devait tirer un parti si prodigieux dans son *Trille du Diable*[3].

Ses doubles cordes nécessitent parfois l'emploi de la demi-position[4].

Notons que, bien qu'il démanche moins audacieusement que Duval, notre violoniste reste à la deuxième position pendant des passages assez longs, comme, par exemple, dans la *Fugue* de la quatrième Suite. Enfin, il exécute des arpèges de trois notes dans la *Chaconne* terminale de la sixième Suite.

Tout ceci ne nous explique guère l'impression de singularité que les contemporains ressentaient en l'écoutant, impression qu'à coup sûr l'invention du double trille ne suffit pas à justifier. Cette invention, réalisée par un violoniste de second ordre, vient cependant confirmer l'assertion de Carlyle, selon laquelle il n'existe aucun homme qui soit complètement dépourvu d'originalité.

Jean-Baptiste Senallié.

I

Le nom de Senallié a reçu un certain nombre d'orthographes, dont la plus répandue, celle de *Senaillé,* est d'origine phonétique et provient du double *l* mouillé de Senallié. On rencontre encore les orthographes Senallier, Senaillier, Senaillié.

Aux termes de son acte de décès, en date du 18 octobre 1730, Jean-Baptiste Senallié serait mort « âgé d'environ quarante ans », ce qui confirme, dans une certaine mesure, l'assertion des historiens qui, comme Titon du Tillet, La Borde, Choron et Fayolle, Fétis et Mendel, le font mourir à quarante-deux ans.

Fétis indique, pour sa naissance, une date précise que nous n'avons pu vérifier; il le fait naître à Paris, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, le 23 novembre 1687[5]. La Borde donne la date de 1688; il semble qu'on puisse admettre que J.-B. Senallié naquit entre 1687 et 1690.

1. *Fugue* de la 4e Suite; ici une des cordes du trille est à vide; *Adagio* de la 4e Suite; on voit qu'ici le double trille nécessite deux doigts d'appui.
2. *Air par accords,* de la 4e Suite.
3. M. Pincherle, *loco cit.,* p. 39.
4. *Adagio* de la 4e Suite.
5. Fétis, *Biographie générale des Musiciens,*

Il n'était pas fils, ainsi que le prétend Fétis, d'un hautbois de l'Opéra, mais bien d'un des vingt-quatre violons du roi, Jean Senallié, lequel occupait son emploi depuis le 1er septembre 1687[1].

Jean Senallié figure, en 1688, sur les registres des Menus-Plaisirs, pour le montant de ses gages annuels, soit trois cent soixante-cinq livres[2]. Il était alors le dernier des trois hautes-contre de violon; sur l'*Etat de la France* de 1708, son nom se trouve en tête des hautes-contre[3].

Une pièce de 1700, émanant de la compagnie des vingt-quatre violons, porte sa signature ainsi que celle de Baptiste père[4]. Nous ne connaissons pas la date de sa mort.

Son fils, Jean-Baptiste, fut, d'après Fétis, élève de Queversin et d'un certain Bonnefons, en lequel il convient, peut-être, de voir le prédécesseur de Baptiste Anet aux vingt-quatre violons, et qui mourut en 1699[5].

Enfin, Baptiste Anet lui-même et Giovanni Antonio Piani, dit des Planes, lui auraient donné des leçons, et, sous de pareils maîtres, Senallié fit de tels progrès sur le violon qu'il acquit rapidement une brillante réputation. Tout jeune encore (il avait environ vingt-trois ans), notre violoniste, jaloux d'ajouter aux succès de l'exécutant ceux du compositeur, se mettait à écrire des sonates pour son instrument, et, dès le 21 mars 1710, il prenait, à cet effet, un privilège restreint à Paris, et valable dix ans (du 15 mars); il publiait alors « un recueil de plusieurs *Sonates françaises* avec la basse continue[6] ».

C'était, en effet, l'époque où nos musiciens, piqués d'une vive émulation, s'empressaient de créer vis-à-vis des cantates et sonates italiennes, alors si répandues, un répertoire de musique française du même genre. Baptistin, en 1706, publiait des *Cantates françoises*[7]; La Ferté, en 1707, donnait des sonates de violon, pendant que les sonates de Corelli recevaient des éditions françaises (1708, 1709, 1719, etc.)[8]. Brunet de Molan lançait, de même, des *Ariettes françoises* et des *Cantates* de sa composition[9], et Louis Bourgeois faisait connaître un *Recueil de Cantates françaises*[10]. Enfin, Dornel et Michel de la Barre abordaient, en 1709, la publication d'importantes œuvres de musique instrumentale[11].

Le recueil de sonates de J.-B Senallié, ou de Senallié le fils, ainsi que le porte le titre de son *Premier Livre de Sonates*, était dédié au premier protecteur du musicien, à M. Brunet, seigneur d'Evry-les-Châteaux, conseiller du roi et maître des requêtes de son Hôtel[12]. L'épître dédicatoire marque nettement les obligations que Jean-Baptiste a contractées vis-à-vis de son Mécène :

article *Senaillé* (*sic*). Mendel reproduit la date donnée par Fétis. Il en est de même de F. Huet: *Etudes sur les différentes écoles de violon depuis Corelli jusqu'à Baillot*, 1880, p. 53.

1. Arch. nat., O¹31, fº 189. *Etat de la France*, 1699, p. 230.

2. *Ibid.*, KK. 214, fº 16.

3. *Etat de la France*, 1708, p. 235. Arch. nat., KK. 216, fº 27. Son nom est orthographié Senaillier, avec les initiales J.-B. Jean Senallié figure, de même, en 1706, sous le nom de Jean Senalié, sur l'*Etat des vingt-quatre Joüeurs de violon de la Chambre du Roy*; il touche 365 liv. (Arch. nat., Z¹ᵃ 487. Etat fait et arrêté à Versailles le 1er janvier 1706).

4. Arch. nat., O¹842³.

5. *Ibid.*, O¹43, fº 82.

6. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 422.

7. *Ibid.*, p. 420 (privilège du 1er mars 1706).

8. *Ibid.*, pp. 421, 426.

9. *Ibid.*, p. 421.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 422.

12. Ce livre, gravé par Barlion, se vendait 6 livres, broché. Nous en donnons ici le titre :

« Monsieur,

« Les premiers essais de ma Muse naissante vous appartiennent par tant de titres que je serois injuste de ne vous les pas consacrer. C'est à la seule délicatesse de votre goût que je doi (*sic*) tout ce qui pourra plaire dans cet ouvrage ; je n'aurois jamais entrepris de le mettre au jour, si votre aprobation, qui m'est un gage assuré de celle du public, ne l'avoit emporté sur des raisons qui sembloient ne me permettre pas même d'y penser. Que je serois heureux, Monsieur, si pour m'acquitter envers vous d'une partie de mes obligations, ces Sonates pouvaient vous délasser quelquefois des pénibles fonctions de la magistrature dont vous remplissés parfaitement les devoirs! J'aurois la satisfaction de joindre au seul désir de vous plaire l'avantage de vous les avoir présenté comme une protestation publique du profond respect avec lequel je suis, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« SENALLIÉ[1]. »

Senallié atteignait, de la sorte, à une notoriété déjà enviable, qui allait lui ouvrir les portes de la musique royale. Le 10 janvier 1713, un brevet, signé à Versailles, lui accordait la survivance, aux vingt-quatre violons, de la charge occupée par son père[2].

Mais, désireux de se perfectionner dans son art, et vivement attiré vers la musique italienne, le jeune compositeur s'empressait de saisir la première occasion qui s'offrait à lui d'étudier sur place cette musique. Les historiens du dix-huitième siècle rapportent qu'en Italie, on apprécia fort son talent. Écoutons Titon du Tillet : « Les Italiens mêmes ont rendu cette justice dans un voyage qu'il fit en 1717 en Italie, où il accompagna M. le comte de Caylus et M. Goislard du Toureille ; étant à Reggio Modène, au mois de mai de cette année, dans le temps de la célèbre Foire de cette ville qui attire une grande partie de la noblesse d'Italie par les plaisirs qui y sont réunis, le Duc de Modène, ayant entendu parler de Senallié, voulut l'entendre exécuter quelques-unes de ses sonates, ce qu'il fit au grand contentement du Duc et de toute sa cour qui était nombreuse; le compositeur de l'opéra, qui y était présent, lui en fit son compliment, et le pria avec instance de lui faire l'honneur de prendre une place dans son orchestre, et de jouer quelques morceaux de son opéra ; il accepta gracieusement ; mais il fut bien étonné, en y arrivant, de voir une place qu'on lui avait préparée, élevée au-dessus des autres musiciens, où on le mit avec cérémonie ; il y joua quelques airs de l'opéra, à la fin duquel il exécuta une ou deux sonates de sa composition, qui furent entendues avec un applaudissement général d'une très nombreuse assemblée, honorée de la présence du Duc et de toute sa famille[3]. »

Cette anecdote, extrêmement flatteuse pour Senallié, a été reproduite par Lacombe[4], par La Borde[5], par Choron et Fayolle[6] et par Fétis.

Premier Livre | de | Sonates à violon seul | avec | la Basse continue | composées | par M. Senallié le fils. | Partition in-folio. Se vend | A Paris | chez | L'Auteur, rüe de la Vieille-Draperie, proche le Palais, à l'enseigne du Lion d'Or, chès un menuisier. | Le Sr Foucaut, marchand, rüe Saint-Honoré à la Règle d'Or. A. P. D. R., 1710. Gravé par Barlion.

1. Bibl. nat., Vm⁷ 719. Cette dédicace est la seule qu'ait écrite J.-B. Senallié.

2. Arch. nat., O¹57, f° 4.

3. Titon du Tillet, *Premier Supplément du Parnasse français*, CCLXVI, pp. 673-674.

4. Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris, 1749, p. 576.

5. La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, t. III, p. 535.

6. Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des Musiciens*, Paris, 1811, t. II, p. 312.

Si l'on place, avec Titon du Tillet, le voyage de Senallié en Italie aux environs de 1717, bien que celui que le comte de Caylus fit dans ce pays admette une date un peu antérieure[1], on constatera qu'à cette époque, le musicien avait déjà publié trois livres de sonates parus respectivement en 1710, 1712 et 1716; il demeurait alors rue de la Vieille-Draperie (premier Livre) à Petit-Pont, à l'Y couronné (deuxième Livre) et au Griffon d'Or (troisième Livre)[2].

A partir du quatrième Livre, l'adresse de Senallié change et devient : Rue de Petit-Pont, à la Tête noire (quatrième et cinquième Livres)[3]; en outre, un intervalle de cinq ans sépare les dates de publication des troisième et quatrième Livres (1716-1721). Il semble donc qu'on puisse situer le voyage en Italie durant cet intervalle[4].

Malheureusement, les archives de Modène n'ont conservé aucune trace du séjour que Caylus et Senallié auraient fait, en 1717, à Reggio Modène[5].

Au mois de mai de chaque année, il s'y tenait une grande foire qui comportait des spectacles auxquels assistait la Cour d'Este; en 1717, on joua *La Conquista del velo d'oro,* musique d'Antonio Bononcini; mais les archives royales demeurent muettes sur l'anecdote narrée par Titon du Tillet.

En revanche, L.-J. Valdrighi mentionne que le violoniste Tommaso Antonio Vitali fit, à Modène, un élève de haute lignée, *Giambattista Senallié;* il ajoute que la duchesse désirait que ce Français prît du service à sa cour, et qu'il y resta jusqu'en 1719[6].

Un peu plus loin, dans son ouvrage, Valdrighi intitule Giambattista Senallié violoniste de la sérénissime de Modène, et dit que la duchesse voulait confier à Vitali, chef des instruments de la cour, le perfectionnement de ce musicien, jadis élève de Queversin et d'Anet à Paris[7]. De même, le *Mercure* de 1738 et Daquin, dans ses *Lettres sur les Hommes célèbres,* insistent sur le séjour que Senallié aurait fait en Italie[8]. La présence de notre musicien à Reggio Modène,

1. Il s'agit ici d'Anne-Claude-Philippe de Tubières, Grimoard de Pestels de Levis, comte de Caylus, né le 31 octobre 1692, mort le 5 septembre 1765; il visita l'Italie en 1715.

2. Nous donnons les titres des deuxième et troisième livres.

Deuxième Livre | De | Sonates | à | violon seul | avec | la Basse continüe | par | Mr Senallié. | Se vend à Paris. Prix 8 livres en blanc, chez | L'Auteur à Petit Pont, à l'Y Grec couronné. | Mde Foucault, marchand, rüe Saint-Honoré, à la Règle d'Or.

Avec Privilège du Roy, 1712.

Sonates | à violon seul | avec la Basse | Par Mr Senallié | Ordinaire de la musique | de la chambre du Roi | Livre III. | Se vend à Paris. Prix 8 livres en blanc.

chez | l'auteur à Petit-Pont, au Griffon d'Or le Sr Foucault, marchand, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or.

Avec Privilège du Roy, 1716.

3. La rue du Petit-Pont, dans laquelle habitait Senallié, ne comptait que vingt ou trente maisons, dont un certain nombre portaient des noms pittoresques : *Maison de la Dame qui porte l'esprevier* (1441), *de l'Oysel sur le poing* (1526), *du Mort qui trompe* (1659) (*Histoire générale de Paris,* p. 357).

4. *Quatrième Livre | de Sonates | à violon seul | avec la Basse | par Mr Senallié | Ordinaire de la Musique du Roy.*

A Paris | chez l'Auteur, rue du Petit-Pont, à la Tête noire | Le Sr Boivin, Md, rue Saint-Honoré à la Règle d'Or, et chez le Sr Le Clerc, Md, rue du Roule à la Croix d'Or.

Avec Privilège du Roy, 1721.

Prix 8 livres en blanc.

5. Nous adressons nos vifs remerciements à M. Dallari, directeur des archives de Modène, pour les recherches qu'il a bien voulu faire à notre intention.

6. L.-J. Valdrighi, *Capelle, Concerti e musiche di Casa d'Este* (XVIe-XVIIIe) publiés in : *Atti e memorie delle R. R. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi,* série III, vol. II, 2e partie, p. 434. La duchesse de Modène s'appelait Charlotte-Félicité de Brunswick et Lauenbourg.

7. *Loco cit.,* pp. 492-493.

8. *Mercure,* juin 1738, p. 1114. Daquin, *loco cit.,* t. II, p. 129. MM. Hill, dans leur ouvrage sur Antoine Stradivarius, disent aussi que

de 1717 à 1719, et ses relations avec Tommaso Antonio Vitali[1] ne paraissent donc pas douteuses.

Nous le retrouvons à Paris, en 1720, où, sous l'orthographe de *Senailles,* il compte parmi les dix-sept violonistes de la chambre qui ont joué aux dix représentations du *Ballet de Cardenio,* données pendant le quartier de janvier 1720[2].

L'année suivante, Senallié figure parmi les vingt-deux violons appelés à participer à la première représentation du *Ballet des Quatre Eléments,* donnée en décembre au château des Tuileries[3].

Ainsi que nous l'avons vu, ces deux ballets étaient dirigés par Jean-Fery Rebel.

Le privilège pris par Senallié, en mars 1710, expirait en 1720; le 28 février 1722, il prend un privilège spécial, pour trois ans seulement, valable du 8 janvier pour un « Recueil de plusieurs *Sonates françoises* avec la basse continue et autres pièces de symphonies à deux et à trois parties[4]», mesure intéressante, parce qu'elle semble indiquer que Senallié avait l'intention d'écrire des sonates à deux violons, bien qu'il ne nous ait laissé que cinq livres de sonates à violon seul.

C'est le quatrième Livre de celles-ci qui parut en 1721 ; puis, le privilège de 1722 étant épuisé, le compositeur reçoit le 10 novembre 1726 une permission simple d'une durée de trois ans « pour des Sonates à violon seul avec la basse », au moyen de laquelle il publie son cinquième Livre de 1727[5].

A partir de ce moment, Jean-Baptiste Senallié se fait entendre, avec le plus grand succès, au Concert spirituel nouvellement fondé. Lors de la séance donnée le jour de la Purification (2 février 1728), le *Mercure* qualifie d' « excellens joueurs de violon » les sieurs Senaillier et Vautier qui exécutent des sonates à la grande satisfaction de la nombreuse assemblée réunie dans la salle des Tuileries[6].

Le nom de Senallié s'associe, le 1er avril 1729, à ceux de Blavet, de Guignon et d'Aubert, tous « symphonistes » réputés[7]. Enfin, le 8 septembre 1730, nouvelle apparition de Senallié au Concert, apparition qui, du reste, devait être la dernière : Jean-Baptiste joue une sonate à deux violons avec Jacques Aubert : « Les sieurs Aubert et Senallié, écrit le *Mercure,* jouèrent une sonate à deux violons qui fut exécutée avec une grande justesse[8]. »

Cinq semaines plus tard, le 15 octobre 1730, Jean-Baptiste Senallié mourait à Paris, rue du Petit Pont, et était enterré à Saint-Séverin[9]; il avait à peine

Senallié fut, à Modène, l'élève de T.-A. Vitali (p. 220). Sur Tommaso-Antonio Vitali, on consultera L. Villanis, *Italie, dix-septième et dix-huitième siècles* in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* de A. Lavignac, pp. 775, 776. M. Riemann a confondu cet artiste avec son père G.-B. Vitali. Tommaso-Antonio vécut à Modène comme directeur de la chapelle ducale, de 1677 à 1747.

1. Cf. Vidal, *Les Instruments à archet,* t. II, pp. 318, 319.
2. Arch. nat., $O_1$2581, f° 174.
3. *Ibid.,* $O_1$2853, f° 192v°.
4. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 427.
5. Ms. fr. 21995, n° 1150, G. Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle* (*Recueil trimestriel de la Société internationale de musique,* janvier-mars 1912, p. 386).
6. *Mercure,* février 1728, p. 385. Ce Vautier, qui se faisait entendre aux côtés de Senallié, devait mourir peu de temps après le concert de février. En annonçant la mort de Marais, le violiste, le *Mercure* de septembre 1728 ajoutait : « Le sieur Vauthier, très excellent joueur de violon, est mort presque en même temps, à la fleur de son âge, extrêmement regretté. » (P. 2063.)
7. *Mercure,* avril 1729, p. 819.
8. *Mercure,* septembre 1730, p. 2080.
9. Voici son acte de décès : « L'an 1730, le mercredy dix-huitième jour du mois d'octobre, Jean-Baptiste Senallié, ordinaire de la musique

dépassé la quarantaine. Ce fut François Francœur qui reçut sa succession aux vingt-quatre violons par un brevet de retenue daté de Versailles, le 22 octobre; Francœur avait fait sa demande la veille[1].

L'acte de décès de Jean-Baptiste Senallié nous renseigne un peu sur sa famille; malheureusement, nous n'avons pu retrouver dans les archives de Me Cottin, successeur de Leverrier, l'acte de notoriété de 1731 auquel était jointe cette pièce.

Quoi qu'il en soit, Senallié avait trois sœurs mariées, l'une à J.-B. Voboam, le célèbre luthier, les deux autres à des négociants parisiens, L.-N. Baillon et S. Corré. Son oncle s'appelait Jean Senallié, comme son père, et c'est vraisemblablement lui qui mourut le 13 novembre 1742 à l'âge de quatre-vingts ans[2]; il était tourneur en argent. Son fils, qui portait, lui aussi, les prénoms de Jean-Baptiste, commit quelques méfaits qu'enregistrent les Archives de la Bastille.

Interné à Bicêtre, en 1724, pour libertinage, Jean-Baptiste, qui n'avait alors que vingt et un ans, obtint, deux ans plus tard, son élargissement; mais il ne s'était guère amendé, puisque, dès le 8 avril 1726, son père se voyait contraint de demander au lieutenant de police l'arrestation du vaurien et son envoi aux Iles, comme vagabond[3]. Jean-Baptiste habitait aux Porcherons, chez sa sœur, Jeanne Senallié, mariée à un miroitier du nom de Jacques Le Bastier[4] et qui était la propre cousine germaine du violoniste.

Celui-ci emportait l'estime et les regrets des musiciens qui avaient pu apprécier son beau talent; aussi décidèrent-ils de le comprendre sur la liste des artistes en l'honneur desquels un service funèbre était célébré chaque année. La cérémonie eut lieu le 4 décembre 1731, à Saint-Germain-l'Auxerrois, sous la direction de Guillery, le maître de musique de l'église, « avec un corps de musique comprenant deux cents exécutants, parmi lesquels se trouvaient les plus fameux et les plus habiles ». En même temps que celle de Senallié, les musiciens de Paris honoraient la mémoire de Pétouille, de Lalande, de Marais, de Mangot, de Baudy, etc.[5].

de la Chambre du Roy, décédé le 15e jour du présent mois, rue du Petit-Pont, de cette paroisse, à l'enseigne de la Teste noire, a esté inhumé dans le cimetière de ladite Eglise, en présence de Jean-Baptiste Voboam, maistre lutier, son beau-frère, de Jean Senallié, maistre tabletier, son oncle paternel, de Louis-Nicolas Baillon, marchand mercier, et de Simon Corré, marchand bourgeois de Paris, aussi ses deux beaux-frères, lesquels ont signé à la minute. » (*Extrait des registres des Inhumations et Sépultures de l'Eglise paroissiale et archipresbytérale de Saint-Séverin à Paris. Acte de notoriété* du 20 janvier 1731, reçu par Leverrier, notaire à Paris. Minutes Cottin, Arch. Seine, *Reconstitution des Actes d'Etat civil*, n° 192150.)

Cet acte a été inexactement reproduit par M. Herluison (*Actes d'état civil d'Artistes musiciens*, Orléans, 1876, p. 15), qui a transcrit 12 octobre, au lieu de 15 octobre, pour la date de la mort de Senallié. La date du 15 octobre est fournie par une autre pièce administrative, par une ordonnance de décharge, signée à Compiègne, le 4 août 1736 :

« Ordonnance de décharge au Sr Hébert, pour payer à Francœur, un des vingt-quatre violons de notre Chambre, les gages et droits appartenants à la charge, depuis et y compris le 15 octobre 1730, jour du décès du Sr Senallier, jusqu'au 15 novembre suivant. » (O¹80, f° 407.)

Il est à remarquer qu'aucun auteur n'avait, jusqu'à ce jour, donné la date exacte de la mort de J.-B. Senallié : Titon du Tillet indique le 8 octobre 1730, Fétis le 29 avril 1730, et M. Vidal, confondant la date de la retenue effectuée au profit de François Francœur avec celle du décès du musicien, indique le 22 octobre 1730.

1. Arch. nationales, O¹74, f° 409, — O¹202, f° 79vo.

2. Arch. Seine, *Extrait du Registre des Baptêmes, mariages et sépultures de l'Eglise paroissiale de Sainte-Marine en la cité.*

3. Arch. de la Bastille, 10857, f° 227. *Ibid.*, 10946, fos 33-38. J.-B. Senallié fut arrêté le 8 avril 1726 et conduit à l'hôpital.

4. Jacques Le Bastier mourut le 9 octobre 1777 (*Extrait des registres des Sépultures de l'Eglise Royale et paroissiale de Saint-Barthélemy en la cité*, Arch. Seine).

5. *Mercure*, décembre 1731, pp. 2887-2889.

*
* *

Presque tous ses contemporains ont rendu un hommage justifié à son double talent de compositeur et de violoniste.

Nemeitz a soin de ne pas l'oublier; il écrit, en 1727 : « Senaillé le fils, excellent joüeur du (*sic!*) violon, a composé de belles sonates pour le violon et la Basse générale dont il y a déjà trois d'imprimez livres gravez en taille douce[1]. »

Le *Mercure* de juin 1738 lui consacre un long article dont nous extrairons le passage suivant : « Senallié le fils, mort assès jeune depuis quelques années, parut ensuite; il avoit fait quelque séjour en Italie, et avoit aporté assès de ce goût ultramontain pour le mêler avec art à de très jolis chants françois. Le progrès que le violon a fait depuis, en France, lui doit, car il mêla dans la Musique des choses difficiles à exécuter, et comme ses Airs de symphonie étoient agréables et avoient un certain brillant, tout le monde en fut charmé et voulut apprendre à les jouer, surtout dans un temps où, à peine, commençoit-on à se familiariser avec la musique un peu recherchée[2]. »

Le journal marque ici très nettement la tendance qu'on observe chez Senallié à concilier les deux goûts, français et italien ; il souligne également les progrès que les sonates de notre auteur imposaient à la technique de son instrument. Nous apprenons encore par lui que le sieur Aubert (Jacques, très probablement) était l'élève de Senallié, tout comme celui-ci l'était de Giovanni-Antonio Piani, dit des Planes[3].

Remarquant qu'à l'exemple d'un autre de ses maîtres, Baptiste Anet, Senallié s'était rendu en Italie, le *Mercure* poursuit un intéressant parallèle entre notre musicien et divers violonistes contemporains. Après avoir reconnu que Senallié fut « un de nos plus jolis violons », il ajoute : « mais il s'en faut bien qu'il ait atteint la perfection de Baptiste, ni pour la vigueur, ni pour la beauté de l'exécution, quoiqu'il eût été plus heureux pour la composition ». Et alors, de porter sur ses sonates le jugement suivant : « Les Sonnates qu'il nous a données sont gentilles et ont l'avantage, ainsi que celles de Michel, Napolitain, d'être chantantes et à la portée de tout le monde; il y a plus de science musicale dans Michel, mais ni l'un ni l'autre n'ont approché de Corelli[4]. »

On reconnaîtra ici, sous le nom de Michel, le Napolitain Michel Mascitti, et on aura l'explication de la très grande vogue dont bénéficièrent les ouvrages de Senallié. « Sans être de premier ordre, écrivait Daquin en 1752, il plaît encore aux oreilles sensibles[5]. » Évidemment, ses sonates « gentilles » et « à la portée de tout le monde » rencontraient une foule d'amateurs à une époque où le goût de la musique instrumentale prenait, en France, un développement considérable.

Blainville indique avec beaucoup de raison que Senallié annonce et prépare le rôle brillant de Leclair; mais il adresse à Senallié un reproche qu'il est bon de rappeler :

« Pour Senaillier, qui n'a pas peu de gloire de l'avoir précédé, ses sonates

1. Nemeitz, *Le Séjour de Paris*, 1727, p. 353.
2. *Mercure*, juin 1738. *Mémoires pour servir à l'histoire de la musique vocale et instrumentale*, pp. 1114-1115.
3. Voir plus haut.
4. *Mercure*, juin 1738. *Variétés historiques et littéraires*, II, p. 252.
5. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres*, t. II, pp. 129-130.

simples et naïves seroient peut-être plus précieuses s'il avoit moins cherché à en travailler les basses[1]. »

Ce « travail de basse » était alors considéré comme une caractéristique de la musique italienne, et les Français ne se faisaient qu'à demi à des dispositifs qu'ils trouvaient inutilement compliqués. Ancelet donne, d'ailleurs, une autre raison de l'habitude prise par certains musiciens d'ouvrager leurs basses à l'extrême. En même temps, il formule, sur le compte de Senallié, plusieurs remarques que nous recueillerons :

« Senalié, homme de goût et d'assez foible exécution, a formé un grand nombre d'écoliers; il a composé plusieurs Livres de Sonates qui ont plu généralement par la beauté de leur chant. Et comme il était absolument nécessaire de se concilier avec la basse de viole qui étoit à la mode en ce tems-là, Senalié, pour la faire valoir, composa des Basses travaillées, remplies de batteries et de difficultés. L'amour-propre des accompagnateurs y fut intéressé, parce qu'il étoit comme décidé que celui qui faisoit une plus grande quantité de notes étoit le plus brillant et le plus habile, de sorte que ses Sonates eurent un débit prodigieux, dont Senalié a profité pour secourir et établir sa famille. Bel exemple pour les musiciens[2]. »

Ainsi, d'une part, Ancelet estime Senallié « d'assez faible exécution », ce en quoi il se rencontre avec le *Mercure* de juin 1738, et, d'autre part, il vante les qualités chantantes de ses sonates. Sur la question des « basses travaillées », il émet une opinion fort soutenable; sans aucun doute, le besoin de virtuosité qui s'emparait des violistes et qui se manifeste dans les ouvrages de Marais, par exemple, venait à l'appui des tendances italiennes et du goût pour la musique difficile. Ces divers facteurs entrèrent en jeu pour favoriser le débit des compositions de Senallié, dont celui-ci employait le produit au mieux des intérêts de sa famille, puisqu'il put ainsi établir ses sœurs.

Le succès commercial des sonates de Senallié s'atteste par le fait qu'elles furent l'objet de cinq privilèges successifs, et que sa veuve, Marie-Angélique Senallié, en prenait encore un le 29 mai 1746, valable douze ans, à partir du 20 mai, à l'effet de publier « des Sonates à violon seul, avec la basse, par le sieur Senallié[3] ». Ce privilège fut renouvelé, le 5 mars 1759, pour dix ans[4]. Enfin, le privilège général du 21 août 1765, accordé à Charles-Nicolas Leclerc, comprend des œuvres de Sinalle [Senallié][5].

Aussi, Titon du Tillet pouvait-il écrire que les ouvrages de notre musicien étaient « joués très souvent dans les plus beaux concerts[6] ».

Cet auteur résume l'ensemble des qualités du jeu de Senallié et des raisons qui étayèrent son succès : « Senallié excellait aussi pour la précision et la délicatesse avec laquelle il touchait le violon. Sa composition est une de celles qui plaît le plus généralement en France dans le genre des Sonates. Il y fait un mélange agréable du chant naturel, noble et gracieux de la musique françoise

1. Blainville, *L'Esprit de l'Art musical,* Paris, 1752, p. 88. Il convient de noter que Blainville range Senallié et Leclair au nombre des artistes italianisants.

2. Ancelet, *Observations sur la Musique et sur les Musiciens,* Paris, 1757, p. 13.

3. M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 443.

4. *Ibid.,* p. 451. Ainsi que le remarque M. Brenet, le privilège de 1759 contient une erreur de rédaction ou de transcription, puisqu'il est accordé à Senallié lui-même, et cela vingt-neuf ans après sa mort.

5. *Ibid.,* p. 454.

6. Titon du Tillet, *Premier Supplément du Parnasse français,* p. 673.

avec l'harmonie sçavante et brillante de la musique italienne qui satisfait les personnes du meilleur goût[1]. »

De même, La Borde répète que « Senallié jouait du violon avec beaucoup d'art pour son temps ». D'après lui, ses Sonates jouissaient d'une grande réputation avant que parussent celles de Leclair; mais, une fois cette remarque faite, il s'abandonne à des réflexions moroses sur la précarité des œuvres musicales[2].

Enfin, Boisgelou, dans son *Catalogue*, reproduit l'appréciation d'Ancelet, en l'entremêlant d'insinuations désagréables : « Ses sonates (abandonnées depuis à l'étude des écoliers de six mois) plurent généralement par un chant agréable et facile. Ses Basses (*qu'on a prétendu n'être pas de lui*) sont très bien faites[3]. »

II

Ainsi qu'on vient de le voir, l'œuvre de Jean-Baptiste Senallié se compose de cinq livres de sonates de violon dont nous rappelons ici les titres :

I. *Premier Livre de Sonates à violon seul avec la Basse continue*, 1710.
II. *Deuxième Livre de Sonates à violon seul avec la Basse continue*, 1712.
III. *Sonates à violon seul avec la Basse, Livre III*, 1716.
IV. *Quatrième Livre de Sonates à violon seul avec la Basse*, 1721.
V. *Sonates à violon seul avec la Basse*, 1727.

De ces cinq livres, les deux premiers sont seuls écrits au moyen de la clef de *sol* première ligne. Dans les autres, Senallié a adopté la clef de *sol* seconde ligne.

Morphologie. — Les cinq livres de Senallié comprennent cinquante sonates à violon seul et basse continue, dont la grande majorité se rapporte au type à quatre mouvements, puisque, sur cet ensemble de cinquante sonates, trente-neuf comportent quatre mouvements, et seulement onze sonates cinq mouvements.

Le premier livre est constitué par des pièces qui s'établissent généralement dans le cadre à vitesses alternées A B A′ B′. On n'y rencontre que deux sonates présentant deux mouvements consécutifs de même vitesse : la Sonate I, dont la partie médiane se compose de deux *Allegros* successifs, et la Sonate X, dont le centre est occupé par deux mouvements lents.

Senallié, qui, au cours de ses cinq livres, emploie constamment la terminologie italienne, mélange les titres agogiques de noms d'airs de danse; presque toujours, les *Arias* portent la qualification d'*affettuoso;* presque toujours aussi, l'*Allemande* occupe la seconde place. Quant au mouvement lent du début, il cadence, soit à la tonique, soit à la dominante. Ces observations s'appliquent également au deuxième livre, dans lequel on remarquera (Sonate VI) une *Gavotte* en *la* majeur, comprenant quatre reprises avec chaque fois *Da Capo* à la première et à la troisième reprise, de sorte que le schéma de cette pièce peut s'établir de la façon suivante :

aba a′b′a′.

1. Titon du Tillet, *loco cit.* On retrouve « textuellement » une partie du texte de Titon du Tillet dans le *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, 1749, p. 576. Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, t. II, p. 312, se sont aussi, conformément à l'habitude des historiens du dix-huitième siècle, approprié le texte du *Parnasse français*.
2. La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, t. III, p. 535.
3. *Catalogue* de Boisgelou.

a, *a'* constituant ainsi des sortes de refrains ; de plus, la Sonate VIII en *sol* majeur ne contient pas de mouvement lent, car la *Gavotte* qui sépare la *Courante* de la *Gigue* peut être, tout au plus, considérée comme un mouvement modéré [1]. L'absence de mouvement lent, jointe au choix de la brillante tonalité de *sol* majeur, impose ainsi à cette composition un caractère d'éclat et de vivacité. Nous verrons, du reste par la suite, que Senallié et Jean-Marie Leclair, pour assurer la couleur et la physionomie générale de leurs sonates, font converger fort ingénieusement les moyens d'action agogiques et tonaux.

Dans le troisième Livre, on rencontre des dédoublements de mouvements intérieurs; ainsi (Sonate V) l'*Aria* et (Sonate VIII) le *Menuet* se dédoublent et se présentent, la deuxième fois, en mineur. Les *Adagios*, qu'ils soient placés au début de la sonate ou dans sa partie médiane, cadencent plus souvent à la dominante qu'à la tonique, et la même tendance s'observe dans le quatrième Livre. Ici encore, les *Arias* se dédoublent parfois, comme dans les Sonates VIII et X; après le deuxième *Aria* écrit en mineur sur la tonique générale, il y a *Da Capo al primo*.

Ces dédoublements deviennent encore plus fréquents dès le cinquième Livre, où ils apparaissent dans six sonates sur dix, et déterminent à l'intérieur de ces compositions des moirures modales qui atténuent la rigueur du principe de l'unité tonale. Nous citerons la Sonate I, avec ses deux *Arias*, la Sonate II, avec ses deux *Aria vivace*, les Sonate III et IV, avec leurs deux *Gavottes*, la Sonate V, avec ses deux *Aria affettuoso*, ce qui prouve que le dédoublement ne s'applique pas exclusivement à des mouvements vifs ou animés, enfin la Sonate VI qui contient deux *Menuets* dont le deuxième, en mineur, porte la mention : *Piu Largo*, etc. [2]. Dans tous ces cas de dédoublement, un *Da Capo* ramène le premier mouvement dédoublé. De sorte que, le fait du dédoublement d'une part, et celui du *Da capo al primo* de l'autre, montrent la jonction, qui s'établit au sein des compositions instrumentales, entre l'ancien usage de la *Suite* qui groupait des pièces similaires, deux *Allemandes*, deux, trois ou quatre *Courantes*, en les plaçant les unes à la suite des autres [3], et la pratique de l'*Air à da capo* italien.

On a vu plus haut qu'une *Gavotte* du deuxième Livre admettait, pour chacune de ses reprises, cette pratique du *Da capo;* nous la rencontrons, de nouveau, dans l'*Aria affettuoso* de la troisième Sonate du quatrième Livre, avec la présence d'une manière de refrain qui se répète après chaque reprise.

Signalons, enfin, que parfois un violoncelle vient s'adjoindre au violon et au clavecin; tel est le cas pour cette même Sonate III, et aussi pour la Sonate IX du Livre IV ; et ainsi se perpétue la coutume, déjà rencontrée chez Rebel, d'interventions intermittentes d'une basse d'archet dans la réalisation des sonates à violon seul et basse, coutume qui rappelle de temps en temps les rapports ancestraux de la sonate à violon seul avec d'anciennes formes orchestrales.

Thématique et composition. — Le style de Senallié révèle d'évidentes

1. Deuxième *Livre*, Sonate VIII. Pour confirmer le caractère agogique de cette composition, nous ferons observer que son début est un *Allegretto*.

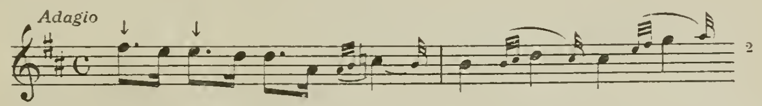
2. Le premier *Menuet* porte l'épithète *Allegro;* il est écrit dans la tonalité générale de la Sonate, *fa* majeur.

3. Voir Tobias Norlind, *Zur Geschichte der Suite* (*Recueil trimestriel de la Société internationale de Musique*, janvier-mars 1906, pp. 192, 193).

Dans les *Pièces à une et à deux violes* de Marais (1696), presque tous les airs de danse sont dédoublés.

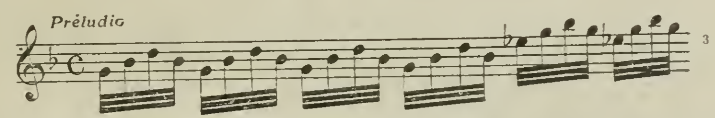
influences corelliennes et, dans ses deux derniers livres, des traces de l'enseignement qu'il reçut à Modène de Tommaso-Antonio Vitali[1].

Les mouvements lents de notre musicien s'écoulent généralement avec une grâce mélancolique où apparaît un peu de la noblesse sereine du maître de Fusignano. Senallié orne beaucoup ses *Préludes* et ses *Adagios*. A son maître Piani il emprunte le mordant qu'il représente par le signe ↓ et enjolive ses mélodies de menus *grupetti*. Il écrira ainsi :



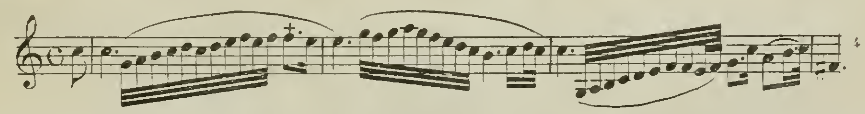
[2]

Certains *Préludes* sont présentés en arpèges de triples croches et, en adoptant un semblable dispositif de figurations continues, Senallié s'est vraisemblablement inspiré de Corelli qui ouvre la Sonate XII de son œuvre III, la Sonate X de son œuvre IV, et la Sonate I de son œuvre V par une série d'accords brisés. Voici le début du *Prélude* de la Sonate VI du premier Livre :
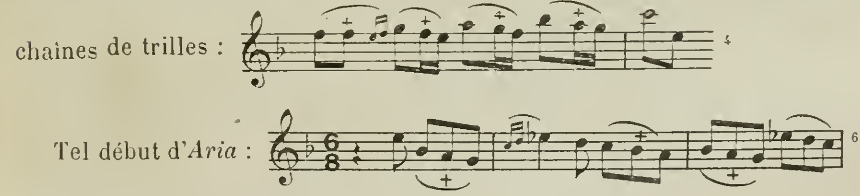


[3]

Comme Piani, il jettera dans la trame des *Préludes* de longs festons ornementaux :

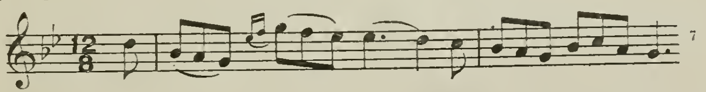

[4]

où, de loin en loin, ainsi que le montre l'exemple qui précède, il utilise mélodiquement la corde grave de l'instrument, au lieu de ne l'employer que par brèves interventions, pour asseoir un accord ou pour servir de base à des batteries. Il éclairera, encore, l'ascension d'une phrase du scintillement de chaînes de trilles :


[4]

Tel début d'*Aria* : [6]

présente quelque analogie avec celui d'un *Allegro* de Tartini :


[7]

1. Tommaso-Antonio Vitali était le fils de Giovanni-Baptista Vitali, né près de Crémone vers 1644, mort à Modène le 12 octobre 1692 (L. Villanis, *loco cit.*, p. 761).

2. *Adagio* C de la Sonate I du deuxième *Livre*.

3. On rapprochera ce début de ceux de certains *Préludes* des sonates de J.-S. Bach, notamment dans la Sonate en *mi* mineur insérée par David dans sa *Hohe Schule des Violinspiels* (p. 52).
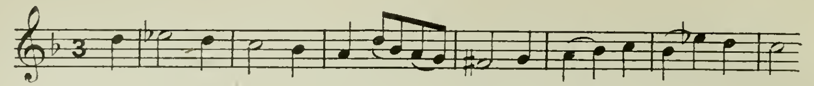
4. *Prélude* de la Sonate VIII, troisième *Livre*.

5. *Adagio* de la Sonate VIII, quatrième *Livre*.
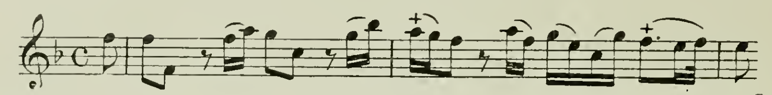
6. Sonate III, quatrième *Livre*.

7. *Allegro commodo* 12/8 d'une sonate en *si*♭ de Tartini, publiée par M. Zellner.
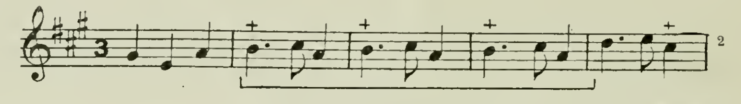
Dans d'autres, s'épanche la langueur distinguée et la tendresse mélancolique de l'air français :
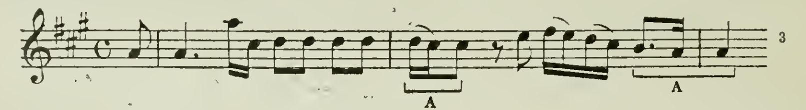


avec la chute assombrie sur la sensible; ou bien, comme dans le *Largo* de la Sonate VI du cinquième Livre, le musicien adoptera un thème morcelé, une mélodie coupée d'arrêts, cheminant par petites incises, telles que celles qui sont si fréquentes dans les mouvements lents de Locatelli[1].



Une des caractéristiques de la thématique de Senallié consiste encore dans la répétition de fragments mélodiques, répétition qui provoque une impression d'insistance toute italienne :
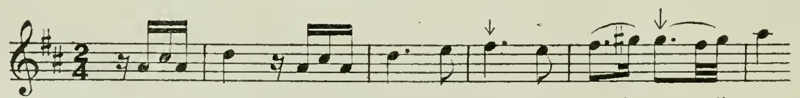

[2]

Notre auteur met aussi en œuvre la figure rythmique [figure rythmique] que nous avons déjà rencontrée sous la plume des musiciens précédents, et il emploie fort à propos l'effet gémissant, plaintif, du fameux *Vorhalt,* auquel les Mannheimistes devaient ouvrir une si brillante carrière :
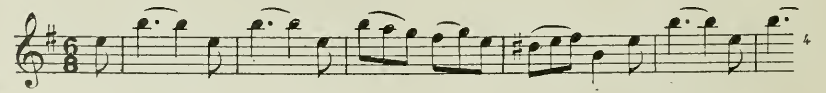


[3]

Dans les mouvements vifs, Senallié fait preuve d'ingéniosité, d'entrain et d'invention rythmique; l'application à ces mouvements de redites d'incises mélodiques leur impose un air décidé, énergique, témoin l'entrée du *Presto* de la Sonate IX (II[e] Livre) :



ou celle de cette *Gigue,* qui sonne comme un appel :

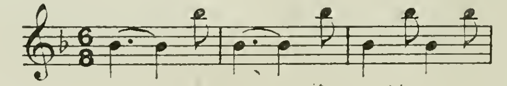

[4]

1. *Largo* C de la Sonate VI, cinquième *Livre.*
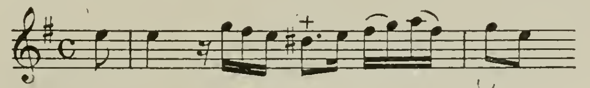
2. *Andante* de la Sonate II, troisième *Livre.* Voir aussi *Allemanda Allegro* C de la Sonate II, troisième *Livre.*

3. *Adagio* C de la Sonate VIII, premier *Livre.*

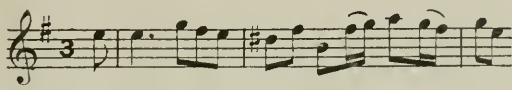
4. Sonate III, troisième *Livre.* On trouvera dans les Sonates de l'œuvre I de Francesco-Maria Veracini une *Giga* intitulée *Postiglione,* où de brefs appels octaviés imitent les coups de fouet d'un postillon :



Les divers morceaux d'une même sonate sont le plus souvent apparentés thématiquement, et le lien du cyclisme vient sceller solidement l'unité de la composition. D'une pièce à l'autre, le thème ou l'incise caractéristique qui sert d'ossature à toute la sonate subit des déformations rythmiques, sans cesser pour cela de rester reconnaissable. Voici quelques exemples de ces variantes : l'entrée du *Largo* de la Sonate V (IVe Livre) :
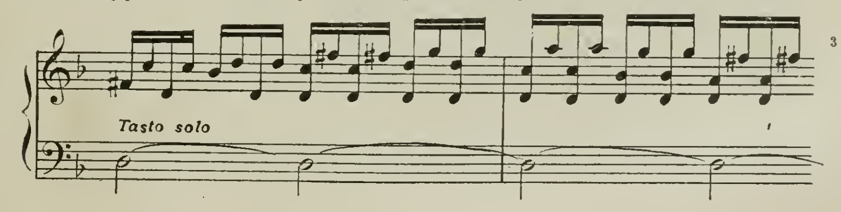


devient, dans la *Courante :*



On pourrait multiplier les exemples.

Senallié est un bon harmoniste, et ses basses, très diversifiées, très « travaillées », comme on disait alors, sont toujours soigneusement chiffrées; çà et là, des neuvièmes mystérieuses et profondes viennent relever la fadeur des accords de sixte[1].

Technique. — Sans être un très brillant virtuose, Senallié ne mérite pas tout à fait l'appréciation qu'Ancelet donne de son talent lorsqu'il écrit que notre violoniste était « d'assez faible exécution ». Si, dans le maniement de la double corde, il ne dépasse guère Duval et Mascitti, du moins apporte-t-il quelques innovations à la pratique de cet artifice, par l'exécution de batteries qui s'appuient, soit sur des notes à vide, afin de renforcer leur sonorité, comme dans la *Gavotte* ci-après, laquelle présente, en outre, la particularité intéressante d'être soutenue par une pédale de dominante exécutée *Tasto solo,* suivant la coutume italienne[2], de façon à ce que le travail du violoniste se trouve bien mis en évidence et apparaisse à la façon d'un point d'orgue :



[3]

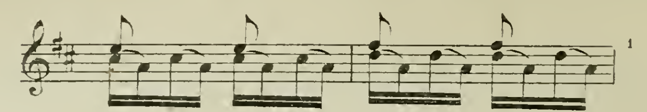
1. Par exemple, dans l'*Adagio* de la Sonate V du troisième *Livre*. Cartier insère dans sa méthode l'*Allegro* de la Sonate IX de l'œuvre V (*Principes,* p. 54, n° 11).

2. On lit, en effet, dans le *Dictionnaire* de Brossard : « On trouve souvent dans les Basses continues des Italiens les mots *Tasto solo,* qui signifient : *avec une touche seule,* pour marquer que les Instruments d'accompagnement, comme l'*Orgue,* le *Théorbe,* etc., doivent jouer les Notes de la Basse continüe *simplement et sans accompagnement,* et cela jusqu'à ce qu'on trouve des *chiffres,* ou les mots *Accordo* ou *Accompagnamente,* qui marquent qu'il faut cesser de jouer *simplement* et faire des *Accords.* » (Brossard, *Dictionnaire de Musique,* p. 171.)

J.-J. Rousseau, à l'article *Tasto solo,* indique bien l'emploi de ces deux mots à l'occasion des points d'orgue et des traits de virtuosité : « Ces deux mots italiens, écrits dans une Basse continue, et d'ordinaire sous quelque Point d'orgue, marquent que l'Accompagnateur ne doit faire aucun accord de la main droite, mais seulement frapper de la gauche la Note marquée et tout au plus son Octave, sans y rien ajouter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner et suivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compositeur fait passer sur la Basse pendant ce temps-là. » (*Dictionnaire de Musique,* t. II, p. 292, édition de 1781.)

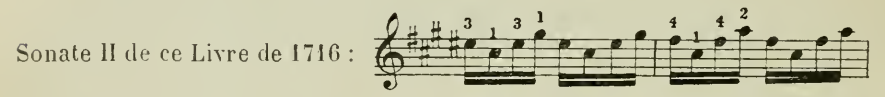
3. Sonate VI, premier Livre.

soit sur des doubles cordes proprement dites, sans utilisation de corde à vide :


[1]
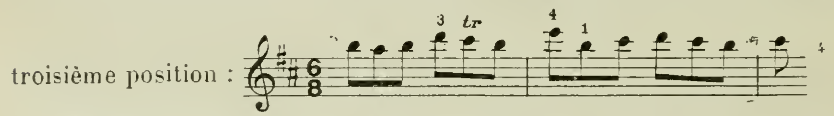
Il est à remarquer, à propos des passages violonistiques exécutés sur un *tasto solo* de la basse, que ceux-ci doivent être le plus souvent considérés comme les premières formes des *cadences* ou points d'orgue.

Dans ses deux premiers Livres, Senallié démanche peu; mais, à partir du Livre de 1716, on le voit pratiquer assez audacieusement les positions élevées. Voici un dessin qu'il exécute à la deuxième position dans l'*Allegro* de la Sonate II de ce Livre de 1716 :
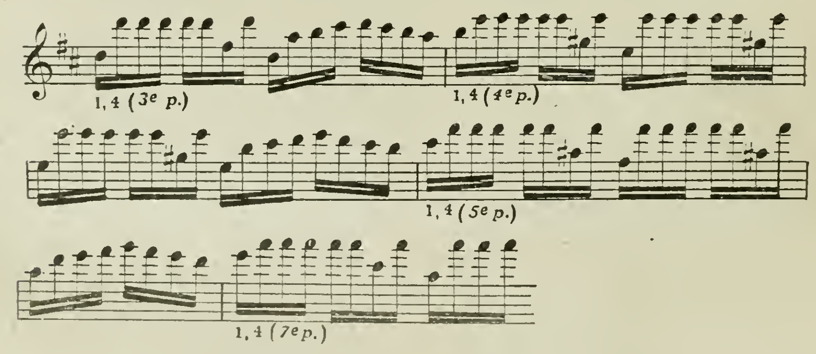


Il est probable aussi qu'il « reste à la position » (la 3e) dans le passage cité par M. Pincherle et provenant de la Sonate X, passage dont le mouvement rapide rendrait malaisée une régression de la main à la première position[2].

Dans un *Aria* de 1712[3], Senallié monte à la quatrième position; car si l'on suppose qu'il fasse le *mi* aigu par extension du petit doigt, il faut qu'il trille sur le *do*, troisième doigt au moyen du petit doigt, opération assez difficile à la troisième position :


[4]
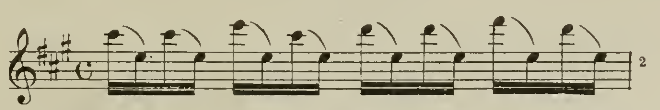
L'*Allegro essai* de la Sonate X du troisième Livre présente un long passage à l'aigu, au cours duquel Senallié s'élève jusqu'à la septième position. Il est donc certainement le premier violoniste français à s'être aventuré aussi haut sur la chanterelle, et il semble que pareille audace résulte des conseils qu'il reçut de Tommaso Vitali. Toutefois, la date du troisième Livre, 1716, est antérieure à l'année que les historiens contemporains assignent au séjour que notre violoniste aurait fait à Reggio Modène, puisque nous avons vu plus haut que son voyage en Italie daterait de 1717. On remarquera que, dans le passage que nous allons reproduire, le trait monte par degrés conjoints, particularité qui en diminue beaucoup la difficulté :



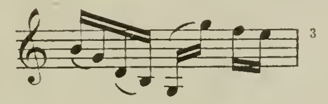
1. *Allemande* de la Sonate VII, quatr. Livre.
2. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 17.
3. *Ibidem.*
4. *Aria* de la Sonate IX, deuxième *Livre.*

Quoi qu'il en soit, il est établi qu'en 1716, nos violonistes pouvaient atteindre la septième position.

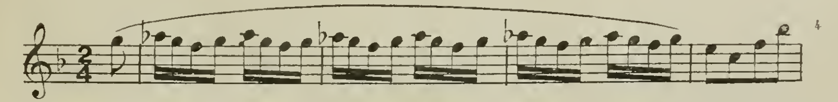
Senallié indique encore, dans une *Allemande* du cinquième Livre, la terminaison de trilles qu'il bat à la première position, des deuxième, troisième et quatrième doigts[1]. Il exécute aussi des batteries élevées dont la partie mélodique s'aventure jusqu'au *fa* aigu sur la chanterelle :


2
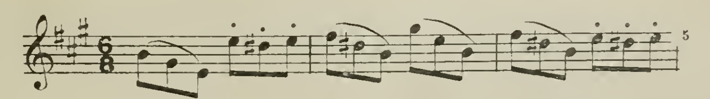
Son archet devait être souple et léger ; les mouvements vifs contiennent une foule de batteries et de brisures de toute espèce, lesquelles exigent un parfait entraînement du poignet et une extrême netteté d'articulation ; voici un bond de deux octaves auquel la liaison des deux notes ajoute une difficulté nouvelle :


3

Dans un *Largo* de la Sonate IX (Ve Livre), une tenue d'archet porte sur deux mesures et demie ; les ligatures de huit notes ne sont pas rares, et la suivante embrasse un ensemble de vingt-quatre notes :


4

Enfin, Senallié pratique des coups d'archet variés ; il connaît les contrastes résultant de l'alternance des passages liés et des passages détachés, contrastes qui, non seulement se placent sur le plan dynamique, les liaisons câlines et tendres s'accompagnant d'une atténuation de la sonorité, et les notes détachées ou *martelées,* plus fermes et plus décidées, exigeant un son renforcé, mais qui encore, par la manière dont les unes et les autres se disposent et s'échangent, donnent naissance à une série presque indéfinie de menus effets psychologiques, de petites attitudes rythmiques qui enrichissent singulièrement le pouvoir expressif du violon. En voici un exemple :


5

De tout ce qui précède, on peut conclure que notre violoniste fait grand honneur à l'enseignement de Tommaso Vitali, dont l'archet brillait par une souplesse et une ingéniosité extrêmes.

1. *Allemanda* de la Sonate II, cinquième *Livre.*
2. *Allemanda* de la Sonate X, cinquième *Livre.*
3. Deuxième *Gavotta* de la Sonate IV, cinquième *Livre.*
4. *Allegro* 2/4 de la Sonate I, quatrième *Livre.*
5. *Giga* de la Sonate IV, cinquième *Livre.*

Louis-Antoine Dornel.

I

Nous ne nous occupons ici de cet organiste, né vers 1695, et dont la biographie est encore bien fragmentaire, que parce qu'il a laissé d'importantes œuvres de violon.

Son plus beau titre de gloire consiste, assurément, à s'être trouvé l'heureux rival de Rameau pour l'orgue de Sainte-Madeleine en la Cité, qu'il obtint après le concours d'octobre 1706. A cette époque, Dornel n'avait, comme on disait alors, aucun orgue. Voici le procès-verbal de sa nomination d'organiste à Sainte-Madeleine :

« Le sieur Anthoine Dornel, organiste, demeurant rue Dauphine, paroisse Saint-André-des-Arts, chez le sieur Lebègue, perruquier, qui n'avait aucun orgue et qui avait toutes les bonne vie, mœurs et capacité, fut nommé organiste de l'église de Sainte-Madeleine de la cité, en octobre 1706[1]. »

Trois ans après, le 12 juillet 1709, Dornel prenait un privilège général valable dix ans à partir du 28 avril pour « un trio et autres ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale[2] », privilège qui fut renouvelé, toujours « pour un trio », le 30 juillet 1718. Dans le texte de ces actes, Dornel est seulement qualifié de maître de musique[3].

C'est au moyen du privilège de 1709 qu'il publia sa première œuvre, un *Livre de Simphonies contenant six Suittes en trio*[4], dont la dédicace, adressée à M. de Lubert, président aux Enquêtes du Parlement, précise bien nettement qu'elle est l'œuvre de début de Dornel :

« Monsieur,

« Je n'entreprendrai point ici de publier ce rare mérite et ces hautes qualités qui vous font admirer de tous ceux qui ont l'honneur de vous approcher, la Renommée s'est parfaitement aquitée de ce soin, et tous les sujets d'Apollon comme ceux de Thémis vous reconnoissent pour un juge des plus équitables et des plus éclairés. C'est, Monsieur, ce vray bon goût et cette science profonde dont vous estes pourvu qui m'animent à vous présenter les premiers essais d'une Muse naissante, que vous avez déjà bien voulu honorer de votre protection, et dont les pièces ont été assès heureuses pour estre exécutées chez vous par une partie des plus illustres musiciens du Royaume ; j'ose même me flatter que quelques-uns ne vous ont pas déplu. Quel plus heureux gage pour moi de l'approbation du public ! Agréez donc, Monsieur, ce témoignage de mon zèle qui ne sera digne de vous qu'autant que vous voudrès bien lui faire grâce, et permetès-moi de vous assurer de l'attachement et du respect profond avec lequel je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« DORNEL. »

1. Arch. nat., LL. 826. Voir H. Quittard, *Revue musicale*, 1902, p. 155.
2. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 422.
3. *Ibid.*, p. 426.
4. *Livre de Simphonies | contenant six Suittes en Trio | Pour les Flûtes, Violons, Hautbois, etc. | Avec une Sonate en Quatuor | Composées par le Sr Dornel | Organiste de Sainte-Marie-Magdeleine en la Cité.* | Se vend à Paris | chez l'Auteur, rue des Marmousets, vis-à-vis la petite porte de la Magdeleine | Et chez Foucaut, marchand, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Gravé par M. Barlion. | A. P. D. R. | (s. d.).

« Premiers essais d'une Muse naissante, » il s'agit donc bien ici du premier ouvrage de notre organiste, dont nous donnons ici le fac-similé de la signature.

Dornel

En 1711, il publiait des *Sonates à violon seul* avec des *Suites pour la flûte traversière et la basse* qui constituent son œuvre II. Il demeurait alors « rue de la Licorne, devant la porte de la Magdeleine », son église, dont il se dit l'organiste sur le titre de son ouvrage qu'il dédie à une habile claveciniste, élève du grand Couperin, Mlle Bouret[1].

« Mademoiselle,

« C'est l'intérest que tous les autheurs ont au succès de leurs ouvrages et ma reconnaissance des bontés dont vous avez honoré les miens qui m'engagent à vous présenter ces sonates. Elles vont paroistre aux yeux du public, et, pour s'assurer de son approbation, rien ne m'a paru plus en usage ni mieux autorisé que de briguer le suffrage de quelque personne illustre par ses talens. Ainsi, Mademoiselle, à qui pourrois-je mieux les offrir qu'à vous, qui, dans un âge si peu avancé, joignès à tant d'autres qualités des connaissances supérieures aux autres dans l'art de la Musique, un goût sûr et établi, et une délicatesse extrême dans l'exécution.

« Agréez donc, Mademoiselle, que je vous supplie de les protéger et de vous y amuser quelquefois[2]... »

L'œuvre III, consistant en *Sonates en trio,* parut à Paris en 1713; elle était dédiée à l'organiste Chauvet[3], et les termes de l'épître dédicatoire semblent indiquer que Dornel avait reçu ses conseils :

« Monsieur,

« Le devoir et la reconnaissance vous présentent un livre qui vous appartient pour le moins autant qu'à son auteur. Vous m'avez si heureusement conduit dans cet ouvrage par votre excellent goût que je ne crains point d'avouer que je vous dois tout ce que le public pourra trouver de meilleur. Permetez-moi, Monsieur, d'en faire ici une déclaration authentique ; et si votre modestie ne veut pas la regarder comme une Epître dédicatoire, que votre bonté la reçoive, du moins, comme un témoignage de l'attachement inviolable avec lequel je serai, toute ma vie, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« DORNEL[4]. »

1. Mlle Anne-Élisabeth Bouret, claveciniste, était, sans doute, la fille de Bouret, lieutenant général au bailliage de Gisors, auteur d'un poème sur *Les Progrès de la musique sous le règne de Louis-le-Grand,* et auteur du *Triomphe des Mélophilètes, Idylle en Musique,* dédiée à S. A. S. Mgr le prince de Conti, Paris, Prault, 1725. Cette idylle fut jouée au concert des *Mélophilètes* (M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* pp, 165 et suiv.). Mlle Bouret était la future Mme de la Mésangère.

2. Ce Livre de solo, gravé par Barlion, se vendait 5 livres chez l'auteur et chez Foucault, à la Règle d'Or. En voici le titre :
Sonates | à | Violon seul | Et | Suites | Pour | La Flûte traversière | Avec la Basse | Par M. Dornel | Organiste de Sainte-M.-Magdeleine en la Cité | Œuvre second. | A Paris | chez | l'auteur, rue de la Licorne, devant la porte de la Magdeleine | Chez le Sr Foucault, marchand, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Avec Privilège du Roy, 1711. | Gravé par Barlion.

3. Sur Chauvet, voir Brenet, *Les Concerts en France,* p. 380.

4. Dornel demeure encore rue de la Licorne: *Sonates en trio* | *Pour les Flûtes allemandes, Violons, Hautbois, etc.* | *Par M. Dornel* | *Organiste de Sainte-M.-Magdeleine en la Cité* | *Œuvre troisième.* | Premier dessus | Se vend à Paris | Chez l'Auteur, rue de la Licorne, devant

En 1716, Dornel abandonne l'orgue de Sainte-Madeleine en la Cité : « M. Dornel, organiste, ayant apporté à l'Assemblée les clefs de l'orgue, a remercié la Compagnie et luy a présenté un sujet à sa place. » Ainsi s'exprime le procès-verbal de la délibération du conseil de fabrique de la paroisse, en date du 14 juin. Thiéphine, qui touchait l'orgue en l'absence de Dornel, depuis près de cinq ans, fut chargé de le remplacer jusqu'à ce qu'un concours eût décidé du choix du titulaire[1].

Le concours eut lieu le 5 juillet 1716. On avait choisi Louis Marchand, organiste du roi[2], pour un des juges; mais celui-ci se désista, en déclarant s'en rapporter au jugement de Lalouette, maître de musique de Notre-Dame. Il y avait deux concurrents, Louis Thiéphine, déjà nommé, et un sieur Nevon ; après les avoir entendus, Lalouette se décida en faveur de Thiéphine, qui, sur-le-champ, fut nommé titulaire[3]. Depuis le mois d'octobre 1716, Dornel suppléait André Raison à l'orgue de l'abbaye Sainte-Geneviève, et touchait de ce fait 50 livres par quartier, soit la moitié des honoraires du titulaire. Il devint titulaire à partir de 1719, aux appointements annuels de 300 livres[4].

Puis, notre homme, qui avait su se constituer une bonne réputation d'harmoniste, remplaçait du Bousset en 1725, en qualité de maître de musique de l'Académie française. Le texte d'une délibération de cette compagnie, datée du 6 octobre, nous montre dans quelles conditions l'Académie proposa au roi la nomination de Dornel :

« L'Académie ayant appris la mort du sieur Bousset[5], qui la servoit en qualité de Maistre de Musique, et qui, pour cela, touchoit du Roy, toutes les années, la somme de trois cents livres pour ses frais et pour sa récompense, elle a choisi le sieur d'Ornel pour remplir cet employ, et, attendu l'éloignement de la cour qui, présentement, est à Fontainebleau, elle a chargé M. le Secrétaire perpétuel d'écrire, au nom de la Compagnie, à M. l'Evesque de Fréjus, un des Quarante, pour le prier de vouloir bien proposer au Roy le choix qu'elle venoit de faire, afin que Sa Majesté daignât l'agréer[6]. » Le lundi 15 octobre 1725, l'évêque de Fréjus répondait que le roi agréait la nomination de Dornel ; celui-ci s'empresse de se rendre à Fontainebleau, où il va saluer le comte de Maurepas, chargé de la Maison du roi[7], et s'assurer que son nom est, désormais, couché sur les états officiels[8].

Le compte rendu que le *Mercure* donne du Concert spirituel du mercredi de

la petite porte de la Magdeleine et chez le Sr Foucault, marchand, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. Prix 4 livres 10 sols, broché. | Avec Privilège du Roi | 1713.

1. Arch. nat., Sainte-Madeleine, LL. 826, f° 101 v° (*Délibération* du 14 juin 1716).

2. Sur Louis Marchand, voir A. Pirro : *Louis Marchand* (1669-1732), dans le *Recueil de la Société internationale de musique*, octobre-décembre 1904, et *Archives des Maîtres de l'orgue*, t. III.

3. Voici le procès-verbal du concours, signé de Lalouette :

« Les sieurs Thiéphine et Nevon ayant touché suivant les sujets présentés par moy Lalouette, et ayant joué depuis quatre jusqu'à cinq heures et demie, mon avis est que le sieur Thiéphine est le plus capable. » (Signé : Lalouette.) La délibération qui réglait les conditions de traitement des organistes était du 1er novembre 1706. Lalouette recevait 10 livres pour ses honoraires de juge du concours (Arch. nat., LL. 826, f° 101 v°. *Délibération* du dimanche 5 juillet 1716).

4. Ms. 2496 de la Bibl. Sainte-Geneviève; communiqué par M. G. Servières.

5. Sur Jean-Baptiste Du Bousset, voir Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, CCXXXIII, pp. 603, 604.

6. *Les Registres de l'Académie française*, Paris, 1895, t. II, p. 198-199.

7. *Ibid.*, p. 199.

8. *Ibid.*, du jeudi 18 octobre 1725. Le comte de Maurepas, secrétaire du roi, avait dans son département la Maison du roi.

la Passion en 1726, signale l'exécution du motet : *Eructavit cor meum* de Dornel, qualifié d'« organiste de Sainte-Geneviève[1] ».

En raison de ses fonctions de maître de musique de l'Académie, Dornel devait faire exécuter tous les ans, lors de la fête donnée par l'Académie française dans la chapelle du Louvre, le jour de la Saint-Louis, un motet de sa composition. Il s'acquitta pour la première fois de cette obligation le 25 août 1726; c'était l'évêque de Soissons qui célébrait la messe[2]. En 1727, on trouva son motet « fort beau[3] »; d'ailleurs, l'organiste de Sainte-Geneviève plaçait un peu partout sa musique ; il écrivait des « motets à grand chœur » alors très appréciés, et que le Concert spirituel mettait sur ses programmes les 20 juin et 11 juillet 1729[4]; le 26 octobre de la même année, il donnait, au Concert français, un *Divertissement* nouveau intitulé *Les Élèves d'Apollon*[5]. Et, de 1730 à 1742, le *Mercure* et les *Registres de l'Académie française* signalent ses productions, soit à l'occasion des séances du Concert spirituel, soit à celles de la fête de la Saint-Louis. C'est ainsi que le jour de la Saint-Louis de 1731, Dornel fait chanter le psaume : *Domine Dominus noster* qu'il a mis en musique et qui est « fort applaudi[6] ». De même encore, lors de la bénédiction des nouvelles cloches de l'abbaye de Sainte-Geneviève, en décembre 1732, cérémonie à laquelle assistent la reine douairière d'Espagne et la comtesse de Trèmes, marraine des cloches, Dornel dirige l'exécution de plusieurs ouvrages composés par lui pour la circonstance : « On avoit, rapporte le *Mercure*, pratiqué une autre tribune à côté du Jubé des Orgues, pour y placer une partie des Musiciens et des Symphonistes... Le sieur Dornel, organiste de l'Abbaye, fit exécuter différents motets de sa composition, convenables à la solennité de la cérémonie, par un excellent chœur de Musique composé de plus de quatre-vingts personnes[7]. »

Un peu plus loin, le journal rapporte que des fanfares de trompettes et de hautbois animaient le chant des psaumes en plain-chant[8].

Tout en composant des « motets à grand chœur », Dornel n'oubliait point qu'il était claveciniste, et, le 27 avril 1731, il prenait un privilège général, valable six ans, à partir du 21, à l'effet de publier « plusieurs pièces de clavecin et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale[9] ».

Au moyen de ce privilège, il lance, en juin 1731, son livre de *Pièces de clavecin*, que le *Mercure* annonce en ces termes : « M. Dornel, Maître de Musique et organiste de Sainte-Geneviève, qui a fait l'air de ces paroles [une pièce intitulée *Les Vestales* et insérée dans le *Mercure*], s'est déjà fait connaître par divers bons ouvrages. Il vient de publier encore un Livre qui contient quarante-huit Pièces de clavecin fort estimées et de très facile exécution[10]. » Dornel demeurait alors Montagne Sainte-Geneviève.

1. *Mercure*, avril 1726, p. 844. Cf. Arch. nat., LL. 727, f° 89vo et f° 95.
2. *Les Registres de l'Académie française*, t. II, p. 214. Après le motet de Dornel, l'abbé Guichon prononça le panégyrique de saint Louis.
3. *Mercure*, septembre 1727, p. 2052. *Registres de l'Académie française*, t. II, p. 234.
4. *Mercure*, juin I, 1729, p. 1251, et juillet 1729, p. 1674.
5. *Ibid.*, octobre 1729, p. 2525. D'après Gerber, le *Catalogue* Boivin de 1729 contiendrait de lui *Les Caractères de la Musique*. Gerber cite trois œuvres de trio de Dornel et deux livres de cantates (*Lexikon*, t. I, p. 925).
6. *Ibid.*, août 1731, p. 2026. *Registres*, t. II, p. 306.
7. *Mercure*, décembre II, 1732, pp. 2912, 2917.
8. *Ibid.*, pp. 2919-2920.
9. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 433. Dornel y est qualifié « l'un de nos maîtres de musique de notre Académie française et organiste de l'église royale de Sainte-Geneviève ».
10. *Mercure*, juin II, 1731, pp. 1787-1788.

Il cultivait, d'ailleurs, les genres de composition les plus variés; il avait une prédilection pour les symphonies, dont un livre paraissait au printemps de 1738, avec une annonce du *Mercure* :

« Le sieur Dornel, connu depuis longtemps pour habile harmoniste, vient de mettre au jour un petit ouvrage de symphonie qui, s'il ne mérite pas l'admiration des grands Maîtres, est, du moins, très propre à flatter l'oreille, au jugement des connaisseurs. »

Voilà pour la réclame artistique ; on y joignait un peu de réclame commerciale ; l'ouvrage ne se vendait que deux livres huit sols, à la Règle d'Or et à la Croix d'Or, et, aux mêmes adresses, on pouvait se procurer, pour le prix de six livres, le livre de *Pièces de clavecin* du même auteur[1].

On recourait aussi à ses lumières lorsqu'il s'agissait de faire des expertises d'orgues. Ainsi, une délibération du conseil de fabrique de Sainte-Geneviève des Ardents, en date du 9 janvier 1732, désigne Forqueray et Dornel comme experts, à l'occasion de la réparation des orgues de l'église[2].

Au Concert spirituel, les motets de notre musicien remportaient toujours un vif succès; la séance du 8 décembre 1736 associait même son nom à celui d'Hændel, dont, ce jour-là, on jouait un air italien[3].

Si on en croit Boisgelou, Dornel « étoit homme d'esprit et fort gay... comme on l'étoit alors, et l'un des principaux arcs-boutants de la Société franc-maçonne[4] ». De son esprit, nous pouvons juger par une longue pièce en vers qu'il adressait à l'abbé de Sainte-Geneviève, au mois de novembre 1739, à propos de la réfection du portail de l'église. Celui-ci avait un besoin urgent de réparations, et l'abbé engagea le Prévôt des marchands à les entreprendre, fondant sa requête sur ce que sainte Geneviève était la patronne de Paris. Mais, le prétexte ayant paru d'assez faible poids à la ville, l'abbé se retourna vers le duc d'Orléans, qui, lui aussi, fit la sourde oreille.

La *Requête* qui suit montre, en Dornel, un homme jovial, spirituel, maniant habilement et copieusement la plume :

Vous dont, si justement, on vante la bonté,
La sagesse, la prévoyance,
L'esprit, le zèle, la prudence,
Agréez l'humble remontrance
D'un enfant d'Apollon plein de timidité;
Qui n'ose garder le silence
Dans une occasion où trop de négligence
Pourroit l'envoyer boire au fleuve de Léthé.
Votre portail fameux par son antiquité
Semble menacer ruine et me faire la morgue;
Et s'il venoit à tomber sur votre orgue,
Décidez si Dornel seroit en sûreté;
Le reste de l'église est de semblable date,
Et je crains fort que le tout ne s'abatte
Par sa trop grande vétusté;
Plus je le considère et plus mon œil découvre

1. *Mercure*, mai 1738, p. 966. Cet ouvrage figure sous le nom de *Concert de Simphonie* sur le *Catalogue* de Boivin de 1742, p. 25.

2. Forqueray était organiste à Saint-Martin-des-Champs, aux Saints-Innocents et à Saint-Séverin. Arch. nat., LL. 727, f° 89 v°. Voir J.-P. Prod'homme, *Les Forqueray* (*Rivista musicale italiana*, 1903, pp. 670 et suiv.).

3. *Mercure*, décembre I, 1736, p. 2784.

4. *Catalogue* de Boisgelou.

Qu'il paraît prêt à s'ébranler,
Et je frémis de peur de le voir s'écrouler
Comme le bâtiment de Saint-Thomas du Louvre[1].
S'il faut qu'il vienne à s'ébouler,
C'est fait de ma pauvre cervelle.
Comme un rien peut me la fêler,
Je tremble incessamment pour elle.
Mon fidèle Zéphir [souffleur] pénétré de frayeur,
Trouvant, en la soufflant, l'orgue désaccordée,
Ne sauroit s'ôter de l'idée
Que cela présage malheur.
Pour faire l'esprit fort, je dissipe sa crainte,
Je lui dis qu'il se livre à d'inutiles soins.
Mais, à vous l'avouer sans feinte,
J'ai d'autant plus de peur que j'en témoigne moins.
A dire vrai, votre organiste
Aime mieux être encor quarante ans calotin
Que d'être couché sur la liste
De ceux qui, de la mort, grossissent le butin.
Et c'est toujours trop tôt, quelque tard que l'on meure;
. . . .
Le funeste péril qui nous menace tous
Peut arriver à l'improviste.
On remplacerait bien le craintif organiste,
Mais où trouverait-on un abbé comme vous?
Agissez donc, seigneur, pour dissiper ma crainte;
Tâchez pour vous, pour moi, pour le public,
Pour la gloire de Dieu, pour la patronne sainte,
Qu'on emploie, au plus tôt, pierre, ciment, mastic.
A la raison mon discours est conforme
Et quoiqu'en verbiage il paraisse fécond,
S'il est badin dans la forme,
Il est sensé dans le fond.
Ce considéré, qu'il vous plaise
Mettre ordre à pareil accident,
Je toucherai l'orgue plus à mon aise,
Et votre zèle ardent pour la Divinité
Servira de modèle à la postérité[2].

Dornel.

En dépit de la drôlerie de certains passages, on ne peut s'empêcher d'acquiescer au jugement que le franc-maçon porte sur sa propre littérature et sur sa fécondité « en verbiage ».

Jusqu'aux environs de 1740, comptes rendus du *Mercure* et des *Registres de l'Académie française* célèbrent à l'envi les mérites des « beaux motets », que le maître de musique de l'Académie compose à l'occasion de la fête de la Saint-Louis[3]. A partir de cette époque, l'illustre Compagnie semble marquer une sorte de désaffection à l'égard de son musicien. Dornel se négligeait-il vraiment, fut-il victime de quelque intrigue, ou bien les Académiciens, quoique immortels,

1. Allusion à l'accident survenu le 15 septembre 1739 à l'église Saint-Thomas du Louvre et qui coûta la vie à six chanoines morts ensevelis sous les ruines (Cf. Hurtaut, *Dictionnaire historique de la Ville de Paris*, t. III, pp. 420, 421).

2. *Requête de l'organiste de Sainte-Geneviève au très illustrissime et révérend abbé de Sainte-Geneviève*, dans *Mémoires historiques, satiriques et anecdotiques de M. de B. (Bois) Jourdain, Ecuyer de la Grande Ecurie du Roy* (Louis XV), 1807, t. III, pp. 41-43.

3. Voir notamment *Registres de l'Académie* (1738), t. II, p. 431 (1740), t. II, p. 468 (1741), t. II, p. 490. *Mercure*, août 1739, p. 1878.

aspiraient-ils au changement? Nous ne le savons; toujours est-il qu'à la séance du 31 mars 1742, la Compagnie prit la décision de remplacer Dornel par François Rebel, surintendant de la musique royale. Nous citerons ici le texte même de la délibération :

« Sur ce qui a été représenté par quelques-uns de ces messieurs, que le sieur d'Ornel qui sert l'Académie en qualité de Maître de Musique, ne donnoit les jours de la Saint-Louis que des Motets fort négligez et presque toujours mal exécutez, il a été délibéré que le sieur d'Ornel seroit remercié, que l'on nommeroit à sa place le sieur Rebel, Intendant de la Musique du Roy, et qu'il s'engageroit à ne faire chanter en présence de messieurs que des Motets choisis entre les plus beaux des sieurs de Lalande, Campra, Mondonville, ou de quelques autres compositeurs d'une égale réputation[1]. »

Ce changement fut agréé par le souverain, et le duc de Richelieu, directeur de la Compagnie, en fit part à celle-ci le 26 avril 1742[2]. Mais des hésitations s'étaient produites, et nous en trouvons la preuve dans une communication adressée à l'Académie par son secrétaire, le 23 mai suivant. Celui-ci rendait compte qu'il s'était entretenu avec le duc d'Orléans des propositions présentées pour le remplacement de Dornel, propositions auxquelles le roi avait donné son consentement; « qu'il avoit ajouté que, quelque résolution que l'Académie eût prise sur ce point, elle estoit néantmoins déterminée à la changer, si peu que Mgr le Duc d'Orléans le désirât et continuât à honorer de sa protection le sieur d'Ornel, comme il paraissoit l'avoir fait par sa lettre à M. le comte de Maurepas; que la Compagnie seroit même flattée de trouver dans cette occasion, celle de lui marquer son profond respect, et le vif empressement qu'elle aura toujours à prévenir ses volontez. » Ainsi, le duc d'Orléans aurait fait une démarche en faveur de Dornel, et il aurait tenté de provoquer le retrait de la mesure prise contre lui. Toutefois, il répondait au secrétaire que « quand il avoit écrit à M. le comte de Maurepas, il n'estoit informé d'aucune des circonstances qu'il venoit d'apprendre, qu'il se désistoit entièrement de tout ce qu'il avoit commencé de faire pour le sieur d'Ornel, et qu'il ne prenoit plus aucun intérêt à cette affaire[3] ».

Abandonné par le duc d'Orléans, Dornel dut donc céder la place[4], et il ressentit douloureusement ce qu'il tenait pour une injustice.

Un vent d'intrigue avait vraisemblablement soufflé à travers toutes ces négociations, et on comprend les réserves que Daquin faisait plus tard sur le choix de François Rebel.

« Je n'entre pas, écrivait-il, dans les raisons qui ont déterminé l'Académie à prendre M. Rebel pour battre la mesure aux Motets de Lalande ou de Mondonville; mais je peux dire qu'en ôtant la place de maître de musique à M. Dornel, on a affligé un habile homme qui, toute sa vie, a composé de la Musique Latine, pour satisfaire un Musicien, à la vérité estimable, mais qui n'est connu que par quelques Opéras, genre totalement opposé au premier. Je conviendrai pourtant que M. Rebel a fait un *De Profundis* dans lequel les connaisseurs ont trouvé de grandes beautés[5]. »

1. *Registres de l'Académie* (1742), t. II, p. 503.
2. *Ibid.*, t. II, p. 505.
3. *Ibid.*, t. II, pp. 506-507.
4. On lit dans les *Registres de l'Académie :* « Du mercredi 30 mai 1742 : ... M. de Maurepas fera expédier au Sr Rebel l'ordonnance pour toucher les cent écus accordez au Musicien que l'Académie choisit pour faire chanter un motet à la messe, le jour de la saint Louis. » (T. II, p. 508.)
5. Daquin, *Lettres...*, p. 201.

Dornel, en effet, était mieux qu'un « musicien estimable ». Nemeitz le cite avec éloges, parmi les organistes parisiens, et Boisgelou, peu suspect de bienveillance, tout en déclarant qu'il « exécutoit assez mal, à cause d'une conformation défectueuse des mains », reconnaît toutefois qu'il « passait pour bien montrer ». D'après lui, « ses pièces de clavessin sont assez médiocres, cependant, quelques-unes ont obtenu un succès passager[1] ». Et Boisgelou d'attribuer ce succès aux paroles que l'abbé de Lattaignant plaça sur ces airs. Il cite, notamment, *les Tourterelles* et *la Marche de la Calotte*[2].

Nous ne savons rien des dernières années de Dornel, que Gerber, d'après La Borde, fait mourir en 1755[3], tandis que le manuscrit précité de la Bibliothèque Sainte-Geneviève donne la date de 1765. En 1745, il avait publié *le Tour du Clavier* sur tous les tons majeurs et mineurs[4], et le 26 juin de la même année, à la messe du roi, il dirigeait l'exécution du psaume *Laudate, pueri, Dominum*[5].

II

Comme Dandrieu, l'organiste Dornel s'est adonné à la composition d'œuvres destinées au violon, et, chose curieuse, il débuta dans la carrière musicale par la publication d'un *Livre de Symphonies en trio* qui date de 1709. C'est que, comme nous l'avons déjà remarqué, depuis les dernières années du dix-septième siècle, le public français prenait un vif intérêt aux pièces en trio, en lesquelles il faut voir le noyau, l'axe de la symphonie future, et même, par contraction, de la sonate à violon seul. La *Symphonie en trio* présente déjà les éléments essentiels de cette forme de composition, et sur ce point le *Dictionnaire* de J.-J. Rousseau fournit une indication très précise : « On dit d'une pièce qu'elle est en grande symphonie quand, outre la Basse et les dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales, sçavoir Taille et Quinte de violon[6]. » « Ainsi donc, disions-nous dans un travail publié en 1911, le schéma de la symphonie consiste en une composition à trois parties, en un *trio*, comprenant deux dessus et une basse; le passage de trois parties à un nombre supérieur ne modifie que la modalité du genre dans un sens d'extension, d'agrandissement[7]. »

A ce genre « en trio » appartiennent les *Pièces en trio* publiées par Marais, en 1692, les *Sonates à trois* de Couperin (avant 1693), de Rebel (1695), la *Sérénade en Concert* de Montéclair (1697), les *Sonates à trois parties* de Mlle de la Guerre, le *Recueil de trios nouveaux* de Toinon (1699), les *Pièces de symphonie en trio* de Desmazures (1702), les *Symphonies* de Pierre Gautier de Marseille (1707), les *Trios* de Michel de la Barre (de 1700 à 1707), la première œuvre de Dandrieu (1705), les *Sonates à trois* de Duval (1706), enfin les *Sonates en trio* de Clérambault qui, non datées, remontent aux premières années du siècle.

De cette copieuse littérature, le *Livre de Symphonies en trio* de Dornel fournit un nouvel échantillon que nous allons examiner rapidement.

1. *Catalogue Ms.* de Boisgelou.
2. Voir *Chansonnier de Maurepas*, V[1], f° 9.
3. Gerber (*Lexikon*, t. I, p. 925).
4. Cet ouvrage est précédé, ainsi que nous le verrons plus loin, d'un avertissement au Public, dans lequel Dornel expose ses idées sur les tonalités audacieuses qu'emploient certains musiciens de son temps.
5. *Mercure*, juin 1745, II, p. 184. — Le *Mercure* du mois d'août 1748 publie (p. 170) un *Air de la Paix* de Dornel.
6. *Dictionnaire*, art. *Symphonie*, t. II, p. 229.
7. Lionel de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750* (*Année musicale*, 1911, p. 9).

Ce recueil comprend six *Suites* composées de six à huit mouvements et débutant toutes par un *Prélude* ou par une *Ouverture* vive, après lesquels s'échelonnent divers airs de danse entremêlés de pièces baptisées *Caprice* (Suite I), *Fantaisie* (Suite II), *Plainte* (Suite V). Les mouvements lents initiaux cadencent tous à la tonique, mais une *Ritournelle* en 3/2, insérée dans la Suite VI, cadence à la dominante. Il y a aussi des *Airs, Air tendre* et *Air en loure* de la Suite I, *Air grave* de la Suite V. Le dispositif des suites de Dornel apparaît donc comme tout à fait comparable à celui qu'adoptent Desmazures et Gautier dans leurs ouvrages similaires; on trouve une *Loure* et des *Regrets* dans les *Symphonies* de Gautier; on y trouve aussi des pièces affublées de titres pittoresques, tels que *l'Embarras de Paris, les Matelots, les Heures heureuses*, pièces libres qui peuvent s'assimiler aux *Fantaisies* ou aux *Caprices*. Mais au lieu que, comme chez Gautier, chaque suite se termine par une *Chaconne* ou par une *Passacaille,* il n'y a que deux suites, la troisième et la sixième, qui adoptent une conclusion de cette nature; les autres prennent fin sur une danse vive telle que la *Gigue* ou le *Rigaudon*, cette dernière étant toujours dédoublée, et présentée, la seconde fois, en mineur sur la tonique générale du groupement.

Tous les mouvements de ces suites, sauf la *Chaconne* et la *Passacaille,* appartiennent au type dit binaire, c'est-à-dire qu'ils comportent deux reprises, la première concluant à la dominante, la deuxième partant de la dominante pour revenir cadencer à la tonique. Le *Caprice* de la Suite I est établi en deux parties : *lentement, légèrement,* avec deux mesures *lentement* pour finir. Enfin, la *Plainte* de la Suite V soulève péniblement les syncopes de rigueur, et déroule une série de figures gémissantes.

Signalons aussi le *Menuet en rondeau* de la Suite III, dont la forme périodique était de celles que goûtaient le plus les « connaisseurs », et qui connurent une brillante fortune.

L'écriture de Dornel est très polyphonique et décèle l'organiste expert en l'art de faire mouvoir aisément les parties[1].

Nous ajouterons que, çà et là, quelques indications viennent préciser l'instrumentation; le musicien écrit : « Hautbois seul », « Flûtes allemandes et violons », etc.

Venons-en maintenant à la seconde œuvre : *Sonates à violon seul et Suites pour la flûte traversière avec la Basse* (1711). Ce second recueil se divise en deux parties : la première, comprenant huit sonates de chambre à violon seul et basse; la seconde, contenant quatre suites pour la flûte traversière. Les huit sonates à violon seul portent, en guise d'hommage, des noms de musiciens ou d'amateurs : *La Marais*[2], *La Couprin*[3], *La Bournonville*[4], *La Forcroy*[5], *La Sauvion, La Clérembault*[6], *La Présidente, La Senallié*[7]. Quant aux suites, leurs divers mouvements sont désignés, soit par un titre littéraire, tel que *La Bellone, Le Zéphir, L'Hiron-*

1. On constatera surtout la dextérité d'écriture de Dornel dans la *Sonate en quatuor* insérée, en partition, à la fin de la partie de basse continue de son recueil de trios, p. 20.

2. Il s'agit ici de Marin Marais, né à Paris le 31 mars 1656, mort le 15 août 1728.

3. Le grand François Couperin.

4. Bournonville était, selon La Borde, le meilleur accompagnateur de son temps; il eut avec Rameau de retentissantes querelles, dont les échos nous ont été conservés par le *Mercure,* juin 1729, II, oct. 1729, févr. 1730, mars 1730, mai 1730, juin 1730. V. La Borde, *Essai sur la Musique anc. et mod.*, t. III, p. 394, et Brenet, *La Jeunesse de Rameau* (*Riv. musicale ital.*, 1903, p. 199).

5. Antoine Forqueray, né en 1672, mort à Mantes le 28 juin 1745.

6. Louis-Nicolas Clérambault, organiste de l'église Saint-Louis de Saint-Cyr.

7. Jean-Baptiste Senallié.

delle, L'Héraclite, ou psychologique, tel que *La Gratieuse,* soit par le nom d'un personnage accolé à celui d'un air de danse, tel que : *Allemande La d'Hérouville, Sarabande La Descosteaux, La Hoterre* [Hoteterre] *Sicilienne,* etc. Les pièces de ce recueil sont écrites en clef de *sol* deuxième ligne.

Nous nous occuperons surtout ici des huit sonates à violon seul.

Morphologie. — Quatre de ces sonates comportent quatre mouvements et quatre en admettent cinq, tous de terminologie française. Le plus souvent (six fois sur huit), les sonates débutent par un mouvement lent cadençant à la tonique; cependant, le *Lentement* initial de *la Couperin* (Son. II) cadence à la dominante. On voit une *Allemande grave* prendre la tête de la Sonate V et se dédoubler de façon à donner suite à une *Allemande vivement.*

Les mouvements lents médians cadencent souvent à la dominante[1]. Observons, encore, que la basse d'archet qui, d'ordinaire, se trouve associée au *continuo,* prend parfois un rôle récitant; tel est le cas pour la Sonate IV qui, portant pour emblème le nom du violiste Forqueray, contient une partie de « violle récitante[2] ». Il y a aussi (Sonate VI) un *Rondeau lentement.*

Le choix des tonalités imposées à ces huit sonates provoque quelques observations, que nous rapprocherons des remarques auxquelles se livre Dornel dans l'*Avertissement* de son *Tour du clavier* de 1745. Il affiche là une prudence, nous dirions même une timidité, à l'égard des tonalités chargées de dièses et de bémols, qui sont très caractéristiques du goût et des habitudes musicales de l'époque[3]. « J'avoue, écrit il, que ce petit Cayer (*sic*) auroit été inutile dans l'autre siècle, car les Compositeurs ne se servoient que des tons naturels. Mais, M. de Lully, dans sa Tragédie d'*Isis,* étonna son orquestre dans le monologue *Terminez mes tourmens* sur le ton de *Fa tierce mineure*[4]. Ensuite, dans *Amadis,* un acte presque entier en *La majeur.* (Il est vrai que, de son tems, l'orquestre n'étoit pas rempli d'aussi habiles gens qu'aujourd'hui.) M. Colasse, dans *Thétis,* donna du *Mi majeur.* De nos jours, M. Clérambault a été plus loin dans sa belle cantate d'*Orphée,* en pratiquant le *Si naturel tierce majeure.* D'autres, plus téméraires, ont donné des tons outrez, comme *Fa dièze majeur,* et *Si bémol mineur,* ainsi que *Mi bémol mineur,* etc. C'est ce qui m'a déterminé à ranger douze Modulations en majeur, dont la première commence à l'*ut* pour finir en *fa*[5]... »

Ainsi, Dornel blâmait les « tons outrez », et recommandait aux musiciens une pratique sage et réservée de « tons naturels ». Joignant l'exemple au précepte, il n'emploie, en effet, dans son recueil de 1711 que des indices tonaux extrêmement simples. Voici la liste des tonalités de ses huit sonates :

Sol majeur, ré mineur, la majeur, ré majeur, si mineur, la mineur, la majeur, mi mineur. Le ton de *la majeur,* avec ses trois dièses à la clef, constitue donc le Rubicon qu'il ose franchir, mais dont il ne quitte pas les rivages.

1. Par exemple, dans les Sonates V et VI.
2. La viole apparaît dans le *Lentement* 2 de cette Sonate; son rôle se poursuit dans le *Vivement et marqué* qui suit.
3. On trouve, en Allemagne, des précédents à l'ouvrage de Dornel. Ainsi, Friedrich Suppig, organiste à Dresde, publiait, avant 1722, son *Labyrinthus musicus,* dans lequel il passe par tous les tons majeurs et mineurs (A. Pirro, *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach,* p. 222). En 1728, David Heinichen déclare qu'on ne compose que très rarement en *si* majeur et en *la*♭ majeur et qu'on n'emploie jamais les tonalités de *fa*♯ majeur et d'*ut*♯ majeur (*Der Generalbass in der Composition*). Cf. *Monatsthefte für Musikgeschichte* de Robert Eitner, 1899, p. 12 (A. Pirro, *loco cit.,* p. 223).
4. C'est-à-dire *fa* mineur.
5. Dornel, *Le Tour du Clavier* (1745), Avertissement.

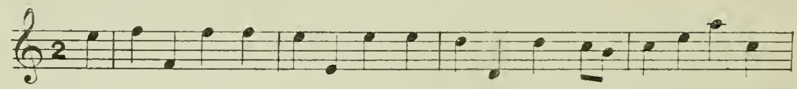
La même circonspection s'observe dans l'œuvre III : *Sonates en trio pour les flûtes allemandes, violons, hautbois,* etc. (1713), où, chose étrange, Dornel revient à l'ancien usage de la clef de *sol* première ligne.

Cependant, notre musicien s'élève ici dans la série des quintes et s'aventure jusqu'au ton de *mi majeur,* ton difficile dans lequel il écrit sa Sonate V; mais pour les autres pièces, il se borne à adopter les tons majeurs de *sol* et de *ré* et leurs relatifs mineurs[1].

Ces sonates de 1713 sont des sonates de chambre composées, le plus souvent[2], de quatre mouvements, parmi lesquels nous signalerons des *Fugues gaies,* généralement placées immédiatement après le *Prélude,* une *Gavotte en dialogue*[3] et une *Allemande comique*[4].

Thématique. — Un peu courte, sèche et mécanique, la thématique de Dornel ne présente aucune particularité typique, et ne sort pas d'une honnête banalité; nous retrouvons ici les *Allemandes* cassantes et rudes, les *Gigues* tourmentées ou monotones de tous les auteurs contemporains. De loin en loin, quelque gracieuse mélodie surgit au milieu de cet amas de formules, de figures coupantes, à la rythmique usagée, telle celle du *Tendrement* de la Sonate VI.
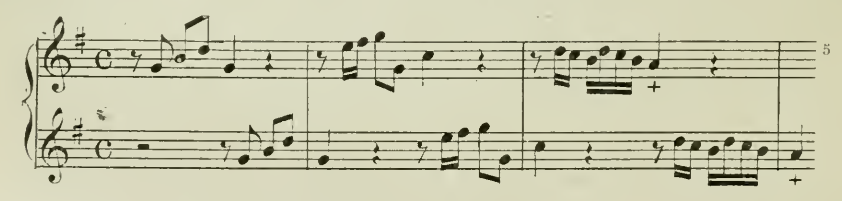
Même Sonate, un *Gay* présente un thème à octaves :



Octaves encore, dans le *Gay* initial de la Sonate VIII que Dornel baptise *La Senallié,* et qui rappelle un peu la thématique sabrée, à grands intervalles, de ce violoniste.

Par endroits, on rencontre quelques influences italiennes, quelques réminiscences de Corelli, par exemple dans la *Gigue* de la Sonate VIII.

L'*Allemande comique* du Livre de 1713 serre, en imitations à l'unisson, de petits fragments mélodiques confiés aux deux violons :



ce qui produit un effet de radotage assez amusant.

Au demeurant, Dornel, en bon organiste qu'il est, affectionne le style canonique; son écriture est intriguée, enchevêtrée, avec de nombreuses batteries et de multiples figurations à la basse; on en trouve un exemple dans le *Vivement et marqué* de la Sonate IV de 1711, laquelle comporte l'adjonction au violon et au *continuo* d'une viole récitante.

La *Chaconne* qui termine cette sonate nous montre les procédés qu'emploie Dornel pour varier un thème : après avoir exposé le thème initial sur un dispositif de basse présenté en croches continues, il donne un double de ce thème en

1. Sonates II et IV, Œuvre III.

2. Toutefois, la Sonate II contient six mouvements, et la Sonate VI, cinq.

3. Sonate II. — 4. Sonate IV.

5. C'est la deuxième *Allemande* de la Sonate IV, en *sol* majeur.

doubles croches, puis une seconde variation proposée en style saccadé. Ses basses s'émaillent souvent de nombreux accords de septième, telle la longue série de ces formations harmoniques, qui apparaît dans le *Gay* de la Sonate VIII.

Nous observerons enfin une particularité assez intéressante de la Sonate VII du recueil de 1713, qui est écrite pour trois dessus sans basse.

Technique. — Très faible, la technique des sonates de Dornel ne donne lieu à aucune remarque spéciale. Nous citerons, cependant, les batteries assez diversifiées du *Gay* de la Sonate VII des *Sonates à violon seul.*

Antonio Piani dit Desplanes, ou Des Planes.

Le livre de *Sonates à violon seul et violoncelle avec le clavecin,* que le violoniste vénitien Giovanni Antonio Piani, dont le nom francisé devint Jean-Antoine Desplanes ou Des Planes, publia à Paris en 1712, et qu'il dédia à Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, présente un double intérêt : c'est, d'abord, celui d'être le premier ouvrage de musique instrumentale italienne paru à Paris, après les sonates de Corelli[1] ; c'est, ensuite, celui de contenir un *Avertissement* qui fixe et enregistre un certain nombre de points de la technique du violon aux environs de 1710, et dont le recueil de Piani montre l'application.

Piani écrit en tête de cet avertissement, qu'il rédige en français, alors que sa dédicace est écrite en italien : « J'ai cru qu'il était nécessaire de donner ici l'explication de quelques caractères particuliers qui sont désignés dans mon livre, afin que ceux qui n'en connaissent pas l'usage puissent exécuter mes sonates suivant mon intention. » Il donne alors l'explication de trois signes extrêmement importants au point de vue de la conduite de l'archet.

Le premier « marque que le coup d'archet commence avec douceur et finit avec force ». Cet autre « marque que le coup d'archet commence avec force et finit en mourant ». Enfin le signe « marque qu'il faut commencer avec douceur, fortifier l'archet au milieu, selon la valeur de la notte sur laquelle il se rencontrera, et finir avec la même douceur, dont on a commencé, ce qui se fait insensiblement de l'un à l'autre. »

A ces trois recommandations principales, qui, comme on le voit, sont d'ordre dynamique et concernent le *rinforzando* et le *diminuendo,* Piani ajoute des indications fort précieuses sur plusieurs coups d'archet.

1. Le 29 mai 1712, un privilège général, valable dix ans, à partir du 29 mai, était accordé au S[r] Jean-Antoine Piani dit Desplanes « pour divers ouvrages de musique tant vocales que instrumentalles de sa composition » (M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 423).
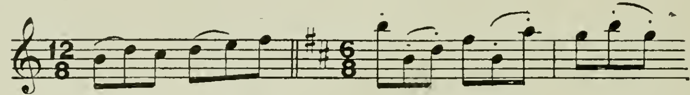
Le premier privilège concernant les œuvres de Corelli fut accordé le 5 janvier 1708 à Charlotte Massard de la Tour « pour les Sonnates de Corelli ». Un autre privilège visant les mêmes ouvrages, mais pour la ville de Rouen seulement, porte la date du 8 mars 1709 et a pour titulaire un S[r] Cassone (M. Brenet, *loco cit.,* p. 421). Voici le titre de l'ouvrage de Piani : *Sonate | a Violino solo e Violoncello col Cimbalo | Dedicate | All' Altezza Serenissima | Di Lodovico Alessandro di Borbone | Conte di Tolosa. Grand' Ammiraglio di Francia | Duca di Penthièvre, di Damville, di Château Villain e di Rambouillet | Marquese d'Albert, etc. | Da Gio. Ant. Piani Des Planes, Musico di violino di S. A. S. | Opera prima* | A Paris | Chez Foucaut, à la Règle d'Or. Le prix en blanc 8 livres, 1712 (cartouche par Aut. Coypel).

Celui qu'il marque de la façon suivante : signifie qu'il faut faire « les notes égales, articulées et un peu détachées ». Il s'agit, à proprement parler, ici, du *sautillé,* dont la définition se trouve ainsi donnée pour la première fois, bien que ce coup d'archet fût depuis longtemps en usage dans les mouvements vifs.

Piani indique ensuite un coup d'archet dans lequel on reconnaîtra le *staccato* :



et qui reçoit de notre auteur la définition ci-après : « Notes égales et articulées d'un même coup d'archet. » Puis il attire l'attention sur la variété des coups d'archet, autrement dit, sur des coups d'archet secondaires, et observe que « dans les mouvements de Gigue, c'est la diversité des coups d'archet qui donne tout le brillant à l'exécution ». A l'appui de cette remarque, Piani indique plusieurs coups d'archet :

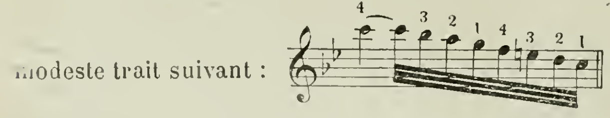


Dans le premier, on tire les deux premières croches et on pousse la troisième; dans le second, on tire la première croche et on pousse les deux autres en les articulant, c'est-à-dire qu'après chaque *tiré,* on exécute de petits *staccatos* toujours en poussant. La longueur et la sûreté d'archet de Piani lui permettent de lier six triolets consécutifs de croches et d'exécuter des arpèges de trois notes, en tirant et en poussant, coup d'archet que nous avons déjà rencontré chez la plupart des violonistes antérieurs.

De sorte que, si on récapitule ces divers coups d'archet, on obtient pour la seule *Gigue* une série déjà extrêmement variée : deux notes liées, une détachée, — une détachée, *staccato* de deux notes, — trois notes liées.

On se tromperait donc lourdement si l'on jugeait la technique de l'archet de nos premiers violonistes sur les œuvres qu'ils nous ont laissées, car celles-ci ne portent que bien rarement des indications relatives à l'articulation; la sobriété du texte gravé ne laisse transpirer qu'une faible partie des grâces de l'exécution.

Au point de vue du doigté, Piani témoigne d'une extrême prudence, laquelle semble révéler que, de son temps, la pratique de la deuxième position n'était pas encore très familière aux exécutants; ne s'avise-t-il pas, en effet, de doigter le modeste trait suivant :
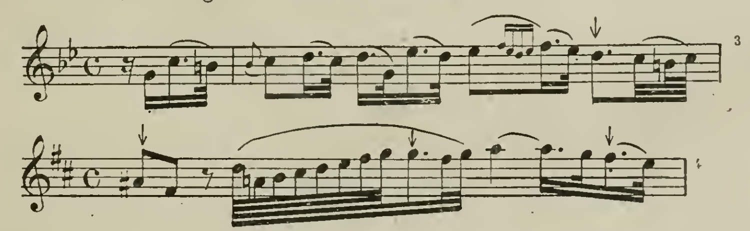


Enfin, il désigne par des traits verticaux placés au-dessus des notes, tels que ceux-ci , « la manière » connue sous le nom de *pincé,* qu'il appelle aussi *battement.*

Quant à ses sonates au nombre de douze, et qui, toutes, admettent une terminologie italienne, elles contiennent de quatre à cinq mouvements avec majorité

à quatre mouvements, et débutent par un *Preludio* ou *Largo* qui cadence, non pas à la dominante, mais bien à la tonique.

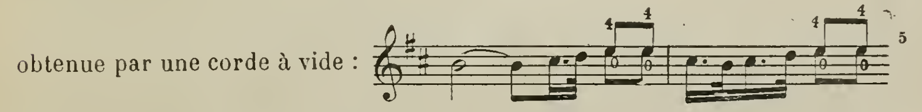
Nous noterons que le mouvement terminal, généralement vif, peut cependant recevoir une allure plus ralentie; la *Gigue* finale de la Sonate I porte : *Poco Allegro et affettuoso* et la *Sicilienne* placée à la fin de la Sonate III admet comme sous-titre : *Larghetto et affettuoso.* Nous noterons enfin que les *Allegros* admettent souvent l'épithète *spiccato,* épithète indicatrice de l'emploi d'un coup d'archet détaché.

Thématique. — Celle-ci est extrêmement ornée et fleurie dans les *Préludes* et mouvements lents, auxquels Piani affecte volontiers la double épithète *Grave et affettuoso.* L'ornementation ne fait pas seulement appel aux trilles que l'auteur désigne par le signe ↓ [1], et aux *coulés* ou aux *pincés,* mais encore à des *grupetti* de petites notes logées à l'intérieur de la mélodie, comme aussi à un grand choix de subdivisions de valeurs. Nous donnons, ci-après, quelques exemples de ces enjolivements qui confèrent aux *Préludes* un caractère d'improvisation. Nous rappellerons, à cette occasion, ce que Rousseau dit du *Prélude* en général : « Morceau de symphonie qui sert d'introduction et de préparation à un morceau de musique. » D'après lui, préluder « c'est chanter ou jouer quelques traits de fantaisie, irréguliers et assez courts, mais passant par les Cordes essentielles du Ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument, avant de commencer une pièce de musique ». C'est encore « composer et jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en Dessein, en Fugue, en Imitation, en Modulation et en Harmonie[2] ».

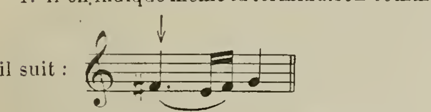


Technique. — Le Livre de sonates de Piani montre l'application des principes que le violoniste donne dans son *Avertissement.*

Très habile dans la partie moyenne de l'échelle du violon, Piani ne dépasse pas la troisième position, et s'il n'exécute, en général, que des doubles cordes faciles, il convient cependant de lui donner acte d'une intéressante innovation : c'est celle qui consiste à faire entendre deux notes à l'unisson, dont l'une obtenue par une corde à vide :



1. Il en indique même la terminaison comme il suit :



2. Rousseau, *Dictionnaire de Musique,* t. II, p. 109.

3. *Prélude* de la Sonate VII.

4. Cartier a introduit ce *Prélude,* qualifié de *Grave e affettuoso,* dans son *Art du Violon,* p. 119, n° 55. C'est celui de la Sonate VIII.

5. *Prélude* de la Sonate X. Cet unisson donne lieu à une sonorité étrange dont nombre de musiciens, et en particulier Gluck, ont su tirer parti.

Il y a, enfin, dans la *Corrente* de la Sonate XI de 1712 des triples cordes telles que :

Son archet est très souple, et s'ingénie heureusement à varier l'accentuation des mouvements vifs; il lance un *staccato* de douze notes en poussant, dans la *Corrente* de la Sonate XI. Enfin, Piani perfectionne et raffine la dynamique; il inscrit, par exemple, les indications de nuances : *sempre dolce, sempre forte, dolce assai.*

CHAPITRE IV

Les violonistes de la Régence.

SOMMAIRE

Louis Francœur et l'usage du pouce. — *Jacques Aubert,* musicien du duc de Bourbon et du roi. — La *Reine des Péris.* Le premier en France, il compose des *Concertos* de violon pour quatre violons. — Ses *Airs variés.* — Il subit de très près l'influence italienne et pastiche Corelli; il exécute le double trille.

Michel-Gabriel Besson. — *François Francœur,* triste héros de l'histoire Pélissier-Du Lys. - Un procès-verbal de question. — Rôle de Francœur à l'Opéra. — Importance de son œuvre de violon. — *François Bouvard, Martin Denis* et ses audacieux démanchers.

A l'exception de Jacques Aubert qui écrivait encore vers 1750, les violonistes dont il va être question ici ont composé leurs sonates entre 1715 et 1723, pendant la régence du duc d'Orléans. Durant cette période, les personnages les plus représentatifs de notre école de violon sont, outre le très corellisant Aubert, les deux frères Francœur. Nous nous bornons, en raison de son caractère archaïque, à citer un recueil de sonates publié, en 1713, par un musicien du roi, Jacques-Christophe Huguenet, recueil conçu à l'imitation de celui que Rebel faisait paraître la même année[1].

Louis Francœur (l'aîné).

I

Le nom de Francœur fut très répandu parmi les officiers de la Maison du roi. On le rencontre chez plusieurs personnages nantis des fonctions les plus diverses; il est porté par un « confiturier de la cour » dont Loret nous entretient en 1660[2]; Loret dit encore :

Les sieurs Ribérac et Francœur
Agirent aussi d'un franc cœur
Par plusieurs inventions rares
Des Hautbois, Tambours et fanfares,
Diverses décorations

1. Jacques-Christophe Huguenet entra à la musique royale le 2 juin 1710 (Arch. nat., O154, f° 84). Son recueil de douze sonates de 1713 est dédié au roi : *Premier Œuvre | De Sonates | Pour le Violon | La Basse et le Clavecin | à II et à III | Dédié au Roy | Composé par le sieur Jacques Huguenet | Ordinaire de la Musique de la Chapelle | Et Chambre de Sa Majesté* | La plupart se peuvent jouer sur le Hautbois et sur la Flûte traversiére. | Gravé par Cl. Roussel. | Prix en blanc 8 livres | A Paris | Chez | P. Ribou, à la Décente du Pont-Neuf sur le quai des Grands-Augustins | Foucault, rue Saint-Honoré | Armant, rue Aubri-le-Boucher, devant Saint-Josse, à la Pomme d'Or. | A. P. D. R., 1713.

Jacques-Christophe Huguenet mourut à Versailles le 29 juin 1729, âgé de quarante-neuf ans (*Etat civil de Versailles,* Notre-Dame, *Décès,* 1729, f° 36).

2. *Muse historique,* Livre XI, Lettre 50, du 18 décembre 1660, p. 198.

Et d'exquises colations;
Bref, ils firent chozes fort belles[1].

A. Jacquot signale dans la maison du cardinal de Retz, à Commercy, en 1662, un maître violon qu'il appelle « le célèbre Francœur » sans l'identifier[2].

Nous nous arrêterons spécialement sur Joseph Francœur qui, entré à l'Opéra, vers la fin du dix-septième siècle, en qualité de basse, aux appointements de quatre cent cinquante livres, fut admis aux vingt-quatre violons le 2 mars 1706, par suite de la démission de Simon de Saint-Père[3]. Ce musicien fut le père de deux violonistes qui retiendront notre attention : Louis et François Francœur.

Joseph Francœur avait épousé, le 7 septembre 1687, à Saint-Germain-l'Auxerrois, la fille d'un musicien dont Philidor l'aîné nous a conservé un menuet, et qui devait devenir son collègue à l'orchestre de l'Opéra, Charlotte Converset[4].

De ce mariage naquirent plusieurs enfants, parmi lesquels figurent Louis, né vers 1692, et François, né le dimanche 21 septembre 1698; tous deux furent baptisés à Saint-Germain-l'Auxerrois[5].

L'*État de la France* de 1712 cite Joseph Francœur au nombre des sept basses de la grande bande des vingt-quatre violons[6], et Joseph figure, avec la même qualité, à l'orchestre de l'Opéra en 1713[7].

Grâce aux registres des Menus-Plaisirs, on a conservé la trace de sa participation à l'exécution, devant la cour, d'un ballet joué le 28 janvier 1732. Joseph Francœur figure parmi les exécutants avec son fils Louis[8]. Enfin, l'*État de la France* de 1736 montre la famille Francœur au complet dans la bande des vingt-quatre violons, sous les appellations suivantes : Joseph Francœur père, Louis Francœur l'aîné, François Francœur le cadet[9]. Mis à la pension à l'Opéra, Joseph Francœur, d'après le manuscrit Amelot[10], serait mort en 1741.

De son fils aîné, Louis, nous connaissons approximativement la date de naissance par son acte de mariage rédigé en 1737, et qui lui donne quarante-cinq ans à cette époque[11]. On peut donc admettre qu'il naquit vers 1692.

Formé par son père, il atteignit de très bonne heure à un talent qui lui permit d'entrer, dès 1704, à l'orchestre de l'Opéra et d'y toucher des appointements fort élevés pour son âge, car ils se montaient à quatre cents livres[12].

Six ans après, le 26 mai 1710, il est admis aux vingt-quatre violons en

1. *Ibid.*, Lettre 26, du 3 juillet 1660, p. 101.

2. A. Jacquot, *Le Théâtre en Lorraine* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1892, p. 588).

3. Ms. Amelot, f° 586v°. — Arch. nat., $O_1 50$, f° 37.

4. Ms. fr. 12526, p. 347. Le menuet de Converset se trouve dans le recueil intitulé : *Suite des Dances pour les violons et hautbois qui se jouent ordinairement à tous les Bals chez le Roy* (Bib. Nat., Vm[7]. 3555, p. 93).

Converset est « basse du grand chœur » à l'orchestre de l'Opéra en même temps que Francœur le père, en 1719 (*Lettres historiques sur tous les Spectacles de Paris*, par le sieur Boindin, première lettre, p. 115).

5. Le 19 octobre 1691, Etienne, fils de Joseph Francœur, *maître de danse*, et de Charlotte Converset, sa femme, fut baptisé à Saint-Germain-l'Auxerrois (Ms. fr., 12526, p. 336). Le 25 septembre 1698, baptême de François Francœur, fils de Joseph, bourgeois de Paris, et de Charlotte Converset, sa femme, rue Jean-Tisou, né le dimanche 21 septembre (Saint-Germain-l'Auxerrois, *Ibid.*, p. 367). — Le 30 mars 1708, baptême de Catherine-Charlotte, fille de Joseph Francœur, officier du roi, et de Charlotte Converset, née le 29 (*Ibid.*, p. 367). Catherine-Charlotte épousa, en 1732, Louis-René de la Porte, marchand gantier parfumeur (*Ibid.*, p. 349).

6. T. I, pp. 226, 227.

7. Arch. Opéra, A[1].

8. Chacun d'eux, dans la circonstance, touche 15 livres (Arch. nat., O[1]2861, f° 254).

9. *Etat de la France*, 1736, t. I, p. 339.

10. Ms. Amelot, f° 586v°.

11. Voir plus loin pour l'acte de mariage de Louis Francœur.

12. Ms. Amelot, f° 585.

remplacement de Jean-Baptiste Anet I[1]; il rencontrait là Jean-Fery Rebel qui comptait parmi les « dessus » de la compagnie.

Déjà, Louis Francœur commençait à composer, et le 9 mai 1715 il prenait un privilège général, valable quinze ans, pour « plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale[2] ». Puis, il publiait son *Ier Livre de Sonates à Violon seul et la Basse* qu'il offrait au roi :

« Sire,

« Lorsque j'eus l'honneur d'exécuter devant Votre Majesté les premiers ouvrages de ma composition, Elle parut les entendre avec quelque plaisir, et daigna m'honorer de ses applaudissements. Quelle gloire pour moy, Sire, qui n'aurois jamais osé me flater d'un pareil bonheur! Cet heureux succez me rend téméraire. Il me fait prendre la liberté de vous consacrer ces ouvrages, et va m'encourager à faire de nouveaux efforts pour arriver, s'il se peut, à la perfection de mon art, et mériter, par des productions plus dignes de Votre Majesté, l'attention et les suffrages du plus grand Roy du Monde. Heureux si l'effet peut seconder mes désirs et faire éclater le zèle et le profond respect avec lesquels je suis,

« Sire, de Votre Majesté,

« Le très humble, très obéissant et très fidelle sujet.

« LOUIS FRANCŒUR[3]. »

Exécutant habile, Louis Francœur figure, en 1717, à la tête des vingt-quatre violons. Ses succès à la cour lui valurent alors la protection de Mlle de Charolais, la sœur aînée de Charles de Bourbon, comte de Charolais, qui l'appelle à ses concerts[4]. Aussi, notre musicien lui marque-t-il sa gratitude en lui dédiant son *IIe Livre de Sonates à Violon seul et Basse continue,* lequel porte la date de 1726 :

« Mademoiselle,

« L'honeur que j'ay eu de contribuer quelquefois aux amusemens de V. A. S. me fait prendre la liberté de vous présenter un Livre de Sonates de ma composition; malgré les soins que j'ay pris pour tâcher de le perfectionner, vos connoissances dans l'art que je professe et la sûreté de votre goust me donneroient sujet de craindre, si je n'étois persuadé, Mademoiselle, que les bontés dont

1. Brevet de retenue du 26 mai 1710, de Versailles (Arch. nat., O¹54, fo 77). Le 8 juin de la même année, intervenait une ordonnance de décharge en faveur de « Louis Francœur, joüeur de violon de la Chambre, pourvu à la place de Jean-Baptiste Anette, pour toucher les gages de ladite charge, depuis le 26e avril, jour de son décès (d'Anet), nonobstant qu'il n'ait été pourvu que le 26e mai 1710 » (Arch. nat., O¹54, fo 87).

2. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 425.

3. L'ouvrage, gravé par L'Hüe, se vendait chez Foucault, à la Régle d'Or, et chez l'auteur, rue Bailleul, vis-à-vis le petit hôtel d'Aligre. — D'autres éditions (Bib. du Conservatoire, Recueil no 54) portent d'autres adresses. Voici le titre de ces sonates :

Premier Livre | De Sonates | A Violon seul et la Basse | Dédiez au Roy | Composez | Par M. Francœur le Fils | L'un des vingt-quatre ordinaires de la Musique de la Chambre | de sa Majesté | Et ordinaire de l'Académie Royalle de musique | Se vend à Paris | chez | Foucault, marchand, rue Saint-Honoré, à la Régle d'Or | L'Auteur, rue Bailleul, vis-à-vis le petit hôtel d'Aligre | Avec Privilège du Roy, 1715.

Une autre édition, également de 1715, porte comme lieux de vente : chez | L'auteur, rue Fromentel, vis-à-vis le Château d'Eaux, chez un Boulanger | Et le Sr Boivin.

Enfin, une troisième édition indique que l'auteur habite : petite rue du Chevallier-du-Guay, au Cheval Noir.

4. Voir Soulavie, *Mémoires de Richelieu,* t. IV, p. 188, t. V, p. 67, et Lacretelle, *Histoire du dix-huitième siècle,* t. II, livre VI, p. 60.

V. A. S. m'honore luy feront regarder cet ouvrage, moins comme un présent digne de luy être offert, que comme un témoignage du zèle ardent et du très profond respect avec lequel je suis, Mademoiselle, de V. A. S., le très humble et très obéissant serviteur.

« LOUIS FRANCOEUR[1]. »

Nous possédons une nouvelle preuve du talent d'exécutant de Francœur, dans ce fait que, sur les comptes des Menus de 1734, son nom est associé à ceux de Guignon, de Leclair, de Rebel, de L'Abbé et de son frère qui, tous, ont joué aux concerts de la reine à Versailles, à Marly et à Fontainebleau. La somme totale distribuée à ces divers artistes s'élève à mille livres[2].

La même année, son frère François et lui touchent chacun deux cents livres pour soixante et un concerts exécutés chez la reine[3].

Louis Francœur se maria tardivement; le 6 mai 1737, il épousait, en l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, une jeune fille de vingt-quatre ans, Anne-Madeleine Brisollier. C'est sur son acte de mariage que figure la mention de l'âge qu'il avait alors, quarante-cinq ans, mention qui nous a permis de fixer approximativement la date de sa naissance. Son frère cadet, François, marié sept ans avant lui, assistait à la cérémonie[4].

Les deux frères Francœur sont inscrits sur les registres des Menus-Plaisirs pour diverses gratifications en 1738 et 1739; en 1738, il reçoivent une somme de trois cents livres[5]; en 1739, ils prennent part, dans les diverses résidences royales, à quatre-vingt-cinq concerts qui leur sont payés à raison de trois livres par concert, indication intéressante au point de vue du montant des cachets du temps[6].

Le 3 octobre 1738, il naissait à Louis Francœur un premier enfant, un fils, qui reçut les prénoms de Louis-Joseph[7], et vers l'automne de l'année suivante, sa famille s'augmentait d'un second fils, Louis-Pierre, qui mourut à Versailles, en bas âge, le 24 avril 1741[8].

Comme symphoniste de l'Opéra, notre musicien recevait, en 1741, des Menus-

1. Ce livre, comme le précédent, porte les titres de Louis Francœur : ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi et de l'Académie royale de musique.

IIe Livre | De Sonate | A Violon seul et Basse continue | Dédiez | A S. A. S. Mlle de Charolois | Composez | Par M. Francœur le Fils aisné, l'un des vingt-quatre ordinaires | de la Musique de la Chambre de S. M. et ordinaire | de l'Académie royalle de Musique | Se vend à Paris | chez | l'auteur, rue Fromentel, vis-à-vis le Château d'Eaux, chez un boulanger | Et le Sr Boivin, marchand, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Avec Privilège du Roy, 1726.

Les deux livres de sonates pour le violon de Louis Francœur sont inscrits sur le Catalogue de Boivin (1742). On les vendait chacun 7 livres.

En revanche, Boisgelou ne signale que le premier Livre (1745) de Francœur le fils (no 1475 de son *Catalogue*).

2. Arch. nat., O12861, fo 312.

3. *Ibid.*, O12861, fo 318.

4. Voici l'acte de mariage :

« Du lundi 6 mai 1737, Louis Francœur, officier du roi, âgé de quarante-cinq ans, fils de Joseph, aussi officier du roi, et de Charlotte Converset, et Anne-Madelaine Brisollier, âgée de vingt-quatre ans, rue Saint-Honoré, mariés en présence des père et mère de la mariée, et de François Francœur, frère du marié. » (*Saint-Germain-l'Auxerrois, Mariages*, Registre de 1733, fo 30, no 79. — Ms. fr., 12526, fo 200.)

5. Arch. nat., O12862, fo 283, 288. La gratification est allouée pour les quatre-vingt-seize concerts exécutés devant Leurs Majestés.

6. *Ibid.*, O12864, fos 276, 279.

7. Arch. Opéra, Carton 82.

8. « L'an 1741, le 25 avril, Louis-Pierre, âgé de dix-huit mois, décédé le jour précédent, fils de Louis Francœur et de Magdeleine Brisollier, a été inhumé dans le cimetière de cette paroisse, en présence de Marie-Catherine Poupard et de Charles Dessingy, qui ont signé. » (*Etat civil de Versailles, Décès*, Saint-Louis, 1741, fo 15vo.)

Plaisirs, mille livres d'appointements et trois cents livres de gratification[1]. Enfin, son nom figure sur l'état des *Droits de présence* de 1745, état relatif au mariage du Dauphin. On y voit Francœur l'aîné porté pour une somme de trois cent vingt-cinq livres[2].

Louis Francœur, d'après les Archives de l'Opéra, serait mort en septembre 1745, laissant aux soins de son frère, son fils Louis-Joseph, âgé de sept ans[3].

II

Les deux livres de *Sonates à Violon seul et la Basse* de Louis Francœur portent respectivement les dates de 1715 et de 1726; ils comprennent un ensemble de vingt sonates, dont huit pour le premier livre et douze pour le deuxième, tous deux employant la clef de *sol* deuxième ligne.

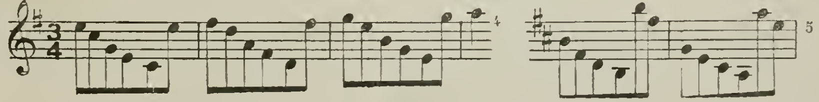
Morphologie. — La majorité des sonates de ces deux livres se compose d'œuvres comportant cinq mouvements et inspirées du type corellien. Le plus souvent, en effet, ces sonates débutent par un mouvement lent ou tranquille, suivi de pièces de vitesses alternées, mais aussi parfois de deux *Allegros* soudés l'un à l'autre par quelques mesures d'*Adagio,* dispositif cher à Corelli dans son œuvre V.

Nous citerons, en particulier, les Sonates IV, VI, VIII du premier Livre et les Sonates IX, X, XII du deuxième. On obtient alors le dispositif : A, B, B′, A′, B″ qui est si caractéristique des sonates du maître de Fusignano.

Parfois (Sonates I, III, V du premier Livre) les mouvements lents occupant le centre de la composition sont au nombre de deux, et se placent immédiatement à la suite l'un de l'autre, conformément au schéma : A, B, A′, A″, B′.

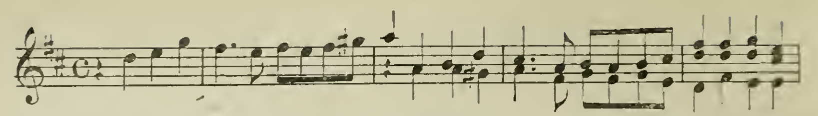
Thématique. — Comme la plupart des musiciens de son temps, Louis Francœur fait largement usage, au point de vue thématique, de la gamme et de l'accord brisé du ton. On trouve un excellent exemple de cette double utilisation des éléments tonaux dans l'*Allegro* initial de la Sonate I du premier Livre, où, après avoir frappé avec insistance sur la tonique et avoir présenté à deux reprises l'accord brisé de *sol* majeur, Francœur descend, à travers deux octaves, la gamme du ton.

A côté de ces thèmes issus directement du système dit de l'hexacorde, le musicien recourt à des motifs chromatiques, comme dans l'*Adagio* de la Sonate V (premier Livre). Il affectionne aussi beaucoup des figurations issues de l'accord du ton et présentant de grands écarts qui peuvent atteindre la double octave :



Il traite du reste ses *Allegros* à la manière de Corelli, plaçant, après l'exposition d'une fugue, de longues nappes d'arpèges, ainsi qu'on peut le constater dans les Sonates I, II, VI du violoniste italien. Voici le début, tout corellien, de l'*Allegro* C de la Sonate VIII (premier Livre) :

1. Arch. nat., O¹2865, f°s 324vo, 326vo.
2. *Ibid.*, O¹3253, f° 52.
3. Arch. Opéra. Carton 82. — Arch. nat., O¹89, f° 320 (Retenue de l'un des vingt-quatre violons de la Chambre pour Louis-Joseph Francœur par *le décès* de son père Louis Francœur, 18 septembre 1745). — La Borde fait mourir Louis Francœur le 17 septembre 1745 (*Essai*, t. II, p. 419).
4. *Courante* de la Sonate IV en *mi* mineur.
5. *Courante* de la Sonate VI en *si* mineur.



Le deuxième *Allegro* de cette sonate s'écrit en doubles croches continues, comme ceux dont Corelli fait suivre ses *Allegros* fugués.
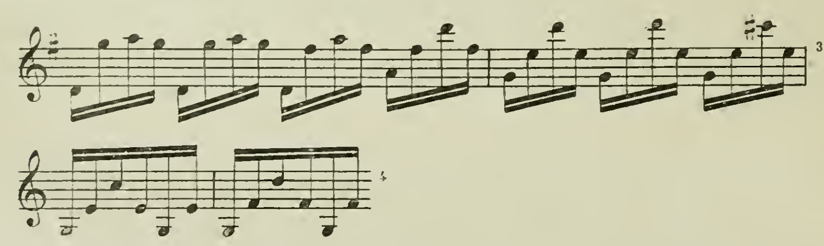
Dans les mouvements lents, Louis Francœur emploie assez souvent (Sonates V, VII, premier Livre) un motif descendant par tierces successives, et ses mélodies s'ornent parfois de *grupetti* et de *coulés,* particularité qu'on relève dans l'*Adagio* de la Sonate III du premier Livre.

Au demeurant, les *coulés* apparaissent très fréquents dans les *Prestos*[1], et notre musicien fera aussi usage du *Vorhalt*[2].
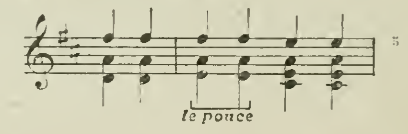
Enfin, l'unité thématique s'observe d'une façon plus ou moins accusée dans nombre de sonates : citons les Sonates III, VI, VIII du premier Livre, les Sonates I et II du deuxième. Ajoutons que les basses sont extrêmement chargées et de figuration généralement compliquée ; l'*Aria Allegro* final de la Sonate II en *sol* mineur du premier Livre présente une série de septièmes, et il n'est pas rare de rencontrer, au sein de l'harmonie, des formations intéressantes, telles que des accords de septième avec altération de la quinte.

Technique. — Louis Francœur ne dépasse pas la quatrième position, mais il manifeste une grande habileté à la deuxième et à la troisième position.

Sa virtuosité s'affirme encore davantage à l'égard du maniement de la double corde ; il sait écrire « par accords » de trois notes, ainsi qu'on peut s'en convaincre en examinant la cinquième mesure de l'exemple cité plus haut et que nous avons emprunté à l'*Allegro* de la Sonate VIII du premier Livre. Sa pratique des arpèges est assez habile ; en voici quelques spécimens :
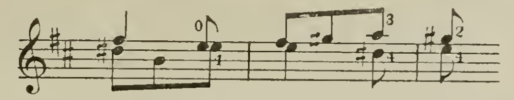


Dans l'exécution des arpèges, il est le premier (contrairement à ce qu'assure le *Mercure* de juin 1738, qui attribue l'initiative de ce moyen technique à J.-M. Leclair l'aîné) à s'être servi du pouce quand le premier doigt est employé pour faire une des notes de l'accord. C'est ainsi qu'il indique, par une mention spéciale, qu'il faut faire emploi du pouce dans le passage ci-après :



1. *Presto* de la Sonate VI. Ici, les *coulés* ou *ports de voix* descendants alternent avec les ports de voix ascendants.
2. Même mouvement.
3. *Allegro* C de la Sonate I.
4. *Presto* 3/8 de la Sonate V.
5. 1er *Allegro* de la Sonate VIII.

Enfin, à l'exemple de Piani, il effectue des unissons sur deux cordes, dont l'une à vide, et exécute des croisements de doigts passablement malaisés[1] :



Il marque même certains doigtés pour la réalisation des arpèges, dont nous citerons le suivant qui est assez singulier, avec l'obligation qu'il impose de ramasser la main : [2]

D'archet souple et précis, Louis Francœur se joue des diverses batteries que pratiquaient les violonistes de son temps, batteries avec partie mélodique à l'aigu ou au grave exécutées en détaché, ou batteries de doubles croches liées de deux en deux. Son travail d'arpèges le porte à utiliser avec une certaine persistance le registre grave de son instrument.

Jacques Aubert.

I

Dès le dix-septième siècle, le nom d'Aubert figure parmi ceux des musiciens de la musique royale. Un certain Jean Aubert entra, le 30 mai 1686, aux vingt-quatre violons, en remplacement de Nicolas Varin et de son fils Charles, en survivance[3]. Ce Jean Aubert recevait, en 1691, une dispense pour être reçu juré de la corporation des joueurs d'instruments de Paris :

« Le 25 juin 1691. De Versailles : Dispense en faveur de Jean Aubert, pour estre reçu Juré des Maîtres joueurs d'instrumens et à danser de Paris, encore qu'il n'ait dix ans de maîtrise et profession actuelle[4]. »

On sait qu'en 1691, Louis XIV décida de supprimer l'élection des jurés pour tous les corps de métiers et de remplacer ceux-ci par des titulaires achetant leurs charges[5]; c'est à l'occasion de cette décision qu'intervint la demande de dispense de Jean Aubert, et nous voyons le nom de celui-ci parmi ceux des quatre prétendants aux offices nouvellement créés par le souverain : Thomas Duchesne, Vincent Pesant, Jean Aubert, tous trois des vingt-quatre violons, et Jean Godefroy, maître à danser.

Les quatre offices, avec droit héréditaire, leur furent concédés moyennant la somme de dix-huit mille livres.

Il y a lieu de penser que c'est le même Jean Aubert dont le nom se lit sur le rôle de la capitation de 1695 (Maîtres de musique et à danser), avec la mention : « Première classe, Aubert, dix livres. (Est absent, déchargé[6].) »

Jean Aubert comptait encore parmi les vingt-quatre violons en 1706; il mourut le 2 mars 1710, et fut remplacé par Charles-Henry Le Roux[7].

1. *Allegro* final de la même Sonate.
2. *Ibidem.*
3. Arch. nat., $O^1$30, f° 190.
4. *Ibid.*, $O^1$35, f° 417.
5. Voir Vidal, *Les Instruments à archet*, t. II, pp. 249, 250. Il s'agit de la *Déclaration du Roy portant règlement pour les fonctions des Jurez syndics en titre d'office de la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instrumens et haut bois de la Ville de Paris* (Paris, Estienne Michalet, 1692, 8 pp. in-4°).
6. Arch. nat., Z^{1H} 657. — 7. *Ibid.*, Z^{1A} 487.

Nous ignorons s'il existait des relations de parenté entre ce musicien et Jacques Aubert dont il faut maintenant nous occuper.

Si l'on adopte l'âge de soixante-dix ans que les historiens prêtent à Jacques Aubert au moment de sa mort arrivée en 1753[1], celui-ci serait né vers 1683. On ne sait rien de son enfance et de sa jeunesse ; on sait seulement qu'il eut pour maître Jean-Baptiste Senallié, ainsi que nous l'apprend le *Mercure* de juin 1738. Mais les Archives de la Bastille conservent le récit des aventures d'un homonyme de notre musicien, et musicien comme lui, d'un certain Jacques Aubert, « maître à dancer et joueur de violon dans les cabarets », qui eut maille à partir avec la police en 1717 ! Ce Jacques Aubert serait-il le même que le musicien du prince de Condé? Pareille supposition n'aurait rien d'invraisemblable; aussi allons-nous relater rapidement les faits reprochés au « joueur de violon dans les cabarets », en raison de l'intérêt qu'ils présentent au point de vue de la condition sociale des musiciens dans les premières années du dix-huitième siècle.

Le 18 septembre 1717, Jacques Aubert avait été conduit au Châtelet, faute par lui de payer une amende de cinquante livres à laquelle il était condamné par ordonnance de M. d'Argenson « pour contravention aux arrests du Conseil qui deffendent le port, l'usage et le débit des toilles peintes et autres étoffes des Indes ». Une requête, présentée par lui à l'effet d'être remis en liberté, fut repoussée sous le prétexte qu'il ne pouvait justifier d'autres ressources « que de jouer du violon dans les cabarets, et de faire le commerce des toilles peintes », et Jacques Aubert se vit même l'objet d'une aggravation de peine, puisque, sur l'ordre du roi, on le transféra de la prison du Châtelet à l'hôpital de Bicêtre[2].

Mais une dame Hannequin, dont il devait épouser la fille, ayant payé l'amende de cinquante livres à laquelle Aubert avait été condamné, ce dernier fut mis en liberté le 30 octobre[3].

La précision de l'homonymie et la similitude du métier inciteraient donc à identifier ce Jacques Aubert avec notre musicien, quoique celui-ci se trouvât en 1719 au service de Louis-Henri de Bourbon, prince de Condé, ce qui laisse supposer qu'il était mieux qu'un « joueur de violon dans les cabarets ». D'autre part, dès la même année, il avait épousé une demoiselle Le Cat, de sorte qu'il faudrait admettre que le fiancé de la demoiselle Hannequin se confond avec l'époux de la demoiselle Le Cat. Dans le doute, nous ne formulons aucune conclusion ferme.

Que Jacques Aubert fût, en 1719, musicien du prince de Condé, c'est ce qui résulte d'un privilège pris, le 3 octobre 1719, par le violoniste, et où il est qualifié de « musicien de notre très cher et très amé cousin le duc de Bourbon, prince de notre sang ». Au moyen de ce privilège, valable neuf ans, Aubert publiait « un livre de musique intitulé *Sonates* sans paroles[4] ».

1. Entre autres Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens,* t. I, pp. 31, 32. Sur Jacques Aubert, voir notre article du *Mercure musical* du 15 mai 1906 : *Jacques Aubert et les premiers concertos français de violon.*

2. Bib. de l'Arsenal, Arch. de la Bastille, Ms. 10627. L'ordonnance de d'Argenton était du 8 mars 1717, et l'ordre de transfert, signé par le roi, du 19 octobre 1717. Voir aussi Arch. nat. O[1]61, f° 145v° à la date du 25 octobre 1717.

3. Ms. 10627, f° 51. Lettre datée de Paris, le 25 octobre 1717. L'ordre de mise en liberté porte la date du 30 octobre 1717 (*Ibid.,* f° 53).

4. M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 426. Sur l'édition que possède la Bib. nat., Aubert est qualifié d'Intendant de S. A. S. Mgr le Duc; mais, comme cette édition porte le catalogue de l'œuvre d'Aubert jusqu'au n° 15, elle est évidemment d'une date postérieure à 1719. Le titre de cette édition est ainsi libellé :

Il habitait, à Paris, dans l'hôtel de son protecteur, qu'il suivait dans tous ses déplacements à Chantilly.

De son mariage avec Marie-Louise Le Cat, il lui naissait, le 15 mai 1720, un fils qui reçut le prénom de Louis, et que le prince de Condé et la princesse Louise-Anne de Bourbon de Charolais tenaient, le 25 du même mois, sur les fonts baptismaux, à l'église Saint-Sulpice[1].

Lors du séjour que Louis XV fit à Chantilly, durant l'automne de 1722, en revenant de Reims, le duc de Bourbon offrait au jeune souverain une série de fêtes dont le *Mercure* nous a rapporté en grand détail le faste et la magnificence[2]. Ce n'étaient qu'illuminations, ballets, comédies, parties de pêche et de chasse; avec un art consommé de la mise en scène, M. le Duc faisait collaborer la nature aux réjouissances royales, et, comme par enchantement, le parc et la forêt de Chantilly se transformaient en un vaste théâtre de verdure, animé des ébats de nymphes d'opéra, et où de chaque buisson s'exhalaient de mélodieux concerts. Comme bien l'on pense, Jacques Aubert jouait dans ces fêtes un rôle important; il composa, en effet, la musique des divertissements représentés à Chantilly pour la circonstance, lors de la *Fête Royale* et du *Ballet des XXIV Heures*[3]. « Ses airs, lit-on dans la *Fête Royale,* furent généralement applaudis[4]. » Et le metteur en scène ne le cédait en rien au compositeur : on assistait à une *Pêche* avec Mlle Antier vêtue en Thétis ; ou bien c'était une *Chasse,* au cours de laquelle Mlle Julie, en Diane, chantait, couchée, avec des nymphes, sur un lit de gazon. Çà et là, Aubert dissimulait sous les arbres des chanteurs et des instrumentistes[5].

Il participait aussi de sa personne, comme exécutant, à toutes ces féeries mythologiques. Qu'on en juge. Bourbon, très fier de sa ménagerie, n'avait point manqué d'y conduire le souverain, qui pouvait y admirer, outre une imposante collection de fauves, « la volière des ortolans, les cigognes, les autruches, les

Sonates | *à Violon seul* | *Et Basse continue* | *Par M. Aubert* | *Ordinaire de la Chambre du Roy* | *Et de l'Académie Royale* | *Intendant de la Musique de* | *S. A. S. Mgr* | *le Duc* | Prix en blanc, 8 livres. *Livre I.*

Voici ceux des autres livres de sonates :

Livre II. Même libellé.

Livre III. Même libellé. Le titre porte en outre :

Nouvelle édition corrigée et augmentée | et les Basses ajustées à la portée du | Violoncelle et du Basson. | Gravées par de Glaud, Graveur du Roy. | A Paris | chez | L'Auteur, rue Saint-Honoré, vis-à-vis le Cadran | Mme Boiviu | Le Sr Leclerc. | A. P. D. R. |

Livre IV. Même libellé. Ces sonates étaient gravées par Mme Leclair.

1. Arch. nat., O¹666, *Extrait des Registres des Baptêmes de l'Eglise paroissiale de Saint-Sulpice de Paris :*

« Le 25 du Mois de May de l'année 1720 a été baptisé Louis, né le 15 de ce mois, fils de Jacques Aubert, officier de S. A. S. Mgr le Duc, et de Marie-Louise Le Cat, son épouse, demeurants à l'hôtel de Condé; le parein a été très haut, très puissant et très excellent prince, Mgr Louis-Henry de Bourbon, prince de Condé, prince du sang, surintendant de l'éducation du Roy, Grand-Maître de France et Gouverneur de Bourgogne; la mareine très haute et très puissante princesse, Mlle Louise-Anne de Bourbon de Charolais; le père présent, et ont signé. »

2. *Mercure,* novembre 1722, n° II, pp. 73 et suiv.

3. *La Fête Royale donnée à Sa Majesté par Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Bourbon à Chantilly,* le 4, le 5, le 6, le 7 et le 8 novembre 1722, relation par M. Faure, Paris, MDCCXXII. Bibliothèque de M. le Duc d'Aumale (XXVIII G¹²). — *Le Ballet des XXIV Heures, Ambigu-comique, représenté devant Sa Majesté à Chantilly* le 5 novembre 1722, Paris, MDCCXXIII, trois actes par Le Grand. Ce ballet est divisé en quatre parties; dans la première, intitulée *la Nuit,* il y a un *Carillon de toutes les cloches de Paris.*

Nous exprimons ici tous nos remerciements à M. Mâcon, conservateur du Musée Condé à Chantilly, pour les renseignements qu'il a bien voulu nous donner sur la participation de Jacques Aubert aux fêtes de 1722.

4. *La Fête Royale,* p. 9.

5. *Mercure,* novembre 1722, p. 111, 112.

castors et l'oiseau royal[1] ». En entrant dans la dernière pièce de la ménagerie, Louis XV allait éprouver la plus galante des surprises :

« Comme par un art magique, rapporte le récit de la *Fête Royale*, Orphée lui apparut au milieu d'une grotte enfoncée dans deux bosquets de lauriers-roses et d'orangers. La grotte étoit formée par des berceaux de treillages entremêlés de festons de toutes sortes de fleurs. Orphée (représenté par le sieur Aubert) jouoit du violon, et attira au son de cet instrument la plupart des animaux que le roi venoit de voir dans la ménagerie, et qui sortoient des deux bosquets pour l'écouter[2]. » Le *Mercure*, qui, lui aussi, s'abandonne à une description sensationnelle de ce « numéro », qualifie d'« enchantés » les sons que notre musicien tirait de son violon, et auxquels lions, ours et tigres ne pouvaient se montrer insensibles. Ces bêtes féroces n'étaient, au demeurant, que des « sauteurs et voltigeurs » recouverts de peaux appropriées, et qui imitaient, d'une façon surprenante, l'allure des animaux dont ils portaient le pelage.

Aubert, encouragé par le succès de tous ces divertissements, s'empressa de les faire graver, et on peut lire dans le *Mercure* d'avril 1723 la note suivante :

« Le sieur Aubert, Intendant de la Musique de M. le Duc, a fait graver le Ballet, représenté devant le Roy à Chantilly, le 5 novembre 1722. Cet ouvrage, qui paraît depuis peu, est très commode pour la Chambre. Le Prologue seul fait un concert d'une demi-heure. Le Livre, en général, est très varié, et mêlé de chants sérieux et comiques et de simphonies de tous caractères rangées par suites de tons. Chez l'Auteur, rue des Fossés de M. le Prince, au-dessus de la traverse de l'hôtel de Condé, et rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or[3]. »

Cette annonce est intéressante à plus d'un titre : d'abord, elle nous apprend que Jacques Aubert remplissait sans doute, dès 1722, les fonctions d'intendant de la musique de M. le Duc ; ensuite, elle fait très commercialement ressortir les mérites des ballets d'Aubert, et les diverses façons d'en utiliser la musique dans les concerts de chambre. Les amateurs pouvaient y trouver tout ce qu'on goûtait à l'époque, et jusqu'à des symphonies « caractérisées » et rangées par suites de tons.

Dès 1725, Aubert, qui se montrera un auteur d'une très grande fécondité, a composé un nouvel ouvrage lyrique. Le 10 avril 1725, la *Reine des Péris*, comédie persane mise en musique par l'intendant de la musique de M. le Duc, passait à l'Opéra, et le compositeur, pour la première fois, adressait, dans une dédicace, ses sentiments de reconnaissance à son protecteur :

« Monseigneur,

« La reconnaissance et le zèle ont produit l'ouvrage que j'ose présenter à

1. *Ibid.*, p. 91.
2. *La Fête Royale*, p. 7.
3. Le *Dictionnaire dramatique* de 1776 contient une note intéressante sur le *Ballet des XXIV Heures*; nous en extrayons le passage ci-après : « Ouvrage de fantaisie dont le plus grand mérite consistait dans la nouveauté. La scène d'un Ivrogne qui prend le Pont-Neuf pour son appartement, celle où Arlequin, prêt à être pendu, fait danser et chanter ses juges, se jouent encore souvent à la Comédie italienne, avec des argumentations qui tiennent de la farce. On trouve dans le même Ambigu la comédie des *Paniers* et le *Rendez-vous nocturne*. Dans l'une, M[me] Vertugadin fournit à un amant qu'elle cache sous un grand panier la facilité d'enlever sa maîtresse. L'autre est une tracasserie de valets qui se disputent le cœur d'une servante. Ces différentes pièces, mêlées de chant et de danses, occupèrent plus de deux cents personnes prises dans les divers spectacles de Paris.
« Ces beaux jours de réjouissance et de fêtes particulières ne se trouvent plus que dans les fêtes de Chantilly, de Saint-Cloud et de Sceaux. » (T. I, pp. 164, 165.)

V. A. S.; honoré par Elle du titre d'Intendant de sa Musique, j'ay cru être obligé de m'efforcer de le mériter; j'espère, Monseigneur, que ce projet sera justifié par l'intention, et, qu'en sa faveur, on pardonera les fautes de l'exécution. Il est si glorieux pour moi d'appartenir à V. A. S. que j'ai dû chercher, avec empressement, une occasion de l'apprendre au Public; je souhaite, monseigneur, que son indulgence égale vos bontés.

« J'ay l'honneur d'estre, avec un très profond respect, de V. A. S., le très humble et très obéissant serviteur.

« AUBERT[1]. »

Le poème de la *Reine des Péris,* dont la dernière représentation eut lieu le vendredi 4 mai, était de Fuzelier[2]. Après une série de douze représentations seulement, la pièce cessa de paraître sur l'affiche[3]. Dès l'annonce qui en avait été faite par le *Mercure,* au mois de mars 1725, le public semblait surpris, désorienté par un sujet qui échappait à la mythologie en usage à l'Académie royale de musique et, en attendant la pièce, on avait, pour se documenter, « eu recours à la Bibliothèque orientale de M. d'Herbelot », dans l'espoir d'obtenir « quelque intelligence du titre et de l'ouvrage[4] ».

L'auteur des *Fêtes grecques et romaines* y avait accumulé les *Fêtes :* à la fin du premier acte, il plaçait une fête marine; le deuxième acte se terminait par une fête de chasseurs. Au quatrième acte, apparaissait, radieuse, la célèbre Mlle Prévost : après la cantate de la Reine, « l'Inconstance, représentée par l'inimitable Mlle Prévost, sort de la Mer, assise dans un char galant, surmonté d'un pavillon léger, soutenu par des zéphirs; elle danse et marque son caractère, tant par la variété de ses pas que par celle des danseurs de différentes nations qu'elle choisit alternativement[5]. »

Fuzelier se voyait vertement critiqué; on lui reprochait de continuer « de mépriser les sources ordinaires »; on lui savait mauvais gré d'avoir eu « une idée neuve et singulière ». « Il crut que la mythologie orientale présentoit une carrière immense qu'aucun poète ne s'était avisé de tenter... Mais, soit faute de plus de connaissances, soit par ancienne habitude, il fut obligé de revenir en Europe, chercher dans la Mythologie moderne une *Isle de l'Inconstance,* inconnue des Orientaux, pour composer son quatrième acte[6]. » Bref, l'essai ne réussit pas.

Malgré son insuccès, Fuzelier ne paraissait pas avoir perdu confiance, puisque, vraisemblablement à cette époque, il travaillait à une *parodie* de sa pièce, parodie au sujet de laquelle il entretenait avec Aubert une correspondance dont un curieux échantillon nous a été conservé. C'est une lettre du musicien au librettiste, lettre dans laquelle le premier donne au second des conseils fort intéressants. La voici, avec son orthographe bien personnelle à Aubert :

« Monsieur et très chère amy, jés ressus vos parodie que jés montré à Mme de prie qui En est for contante, le chœur reprend la grande reprise de la gavotte

1. *La Reine des Péris* fait l'objet de deux articles dans le *Mercure,* en mars (pp. 567-570), où elle est annoncée pour la rentrée de Pâques; en avril (pp. 787 et suiv.), où l'on trouve une longue analyse du poème, mais rien sur la musique. Cette partition se trouve à la Bib. de l'Opéra, n° 108.

2. Louis Fuzelier, né en 1672, mourut à Paris le 19 septembre 1752. Il fut un des auteurs les plus féconds du théâtre de la Foire et le collaborateur de Lesage.

3. *Mercure,* mai 1725, p. 10009. Le dimanche suivant, on reprit *Armide.*

4. *Ibid.,* mars 1725, p. 567.

5. *Ibid.,* mars 1725, p. 798.

6. Ms. fr., 6532, t. II, p. 33.

Monsieur et tres chere amy jés remis vos
parodie que jés montré a md lapsie qui
En est forcontante, le Choeur reprend
la grande reprise de lagauotte du
prologue, lair de bas dessus est comme
vous me lemarqués (amour vous triomphés
la parodie de lair des Matelots est for-
bien, cest adire celle qui dit (lajeunesse faitbien
elle est faites amerueille, mais la seconde qui
dit (lamour vous appelletous) nest pas nessesaire
dautant plus quelle nest pas sur nôtre memoire,
je vous prie de ne pas negliger de faire
les autres Et de me les Envoier amesure

faittes aussi des parolles pour un air dans
la bergerie taché de faire des vers ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ coulants cette air est marqué dans
notre Catalogue, je ne scais pas Encore
quand nous partirons djcy je vous En
Ecrivay pour que vous preniés jours
auec mlle prevost, adieu mon cher
amy j'ay lhonneur detre de tout mon
Coeur votre obeissant seruiteur aubert

Suivés de prés m. defrancine et songés
a notre spectacle Et aux abits

LETTRE AUTOGRAPHE DE J. AUBERT (Collection de M. Henry Prunières).

du prologue, l'air de bas dessus est comme vous me le marqués (Amour, vous triomphés[1]), la parodie de l'air des Matelots est for bien, c'est-à-dire celle qui dit (la jeunesse fait bien); elle est faite à merveille, mais la seconde qui dit (l'amour vous appelle tous) n'est pas nessesaire, d'autant plus qu'elle n'est pas sur notre mémoire, je vous prie de ne pas negliger de faire les autres Et de me les Envoier à mesure, faittes aussi des parolles pour un air dans la bergerie, tâché de faire des vers coulants, cette air est marqué dans notre Catalogue, je ne sçais pas Encore quand nous partirons d'jcy, je vous En Ecriray pour que vous preniès jour avec Mlle prevost, adieu mon cher amy j'ay l'honneur detre de tout mon cœur votre obéissant serviteur.

« AUBERT.

« Suivés de prés M. de francine et chongés a notre spectacle Et a nos abits[2]. »

Les termes de cette lettre indiquent qu'il s'agissait d'une parodie de la *Reine des Péris*. On remarquera qu'Aubert, sitôt reçue l'œuvre de Fuzelier, l'a soumise au jugement de Mme de Prie, dont la domination pesait alors sur M. le Duc, et qui s'était appliquée, avec un zèle inlassable, à propager en France la musique italienne. Musicienne elle-même, elle maniait brillamment une fort belle voix, et avait été l'instigatrice des fameux concerts Crozat[3]. Il n'y a donc rien de surprenant à ce qu'Aubert, formé par Jean-Baptiste Senallié, qui lui-même se montrait fortement pénétré de tendances italiennes, ait trouvé, grâce à son italianisme, un accueil favorable auprès de Bourbon et de sa maîtresse. Au surplus, nous ne tarderons pas à rencontrer une nouvelle preuve de l'intérêt que Mme de Prie portait au musicien.

L'insuccès de la *Reine des Péris* n'est point imputable au musicien, qui excellait dans les œuvres légères et faciles, et Louis XV se souvenait sans doute des féeries mythologiques de Chantilly, lorsque, en 1726, si l'on en croit le testament de Mme de Prie[4], il accueillit Orphée-Aubert dans sa musique.

Un violoniste du nom d'Aubert, et qui paraît bien se confondre avec Jacques, se trouvait au nombre des symphonistes qui accompagnèrent la cour dans son déplacement à Marly au mois de janvier 1726[5]; mais, ainsi que nous allons le voir tout à l'heure, Jacques Aubert ne fut pourvu d'un emploi à la Chambre qu'en 1727.

Par brevet du 6 septembre 1726, Aubert recevait du duc de Bourbon une pension de mille livres, réversible sur la tête de sa femme[6], et Mme de Prie inscrivait cette dernière dans son testament :

« Je donne et lègue à la Dlle Aubert, femme du sieur Aubert, musicien du Roy et de S. A. S. Mgr le Duc, cinq cents livres de pension viagère[7], » disposition qui confirme ce que nous avons vu plus haut sur ses relations avec Jacques Aubert.

1. « Amour, amour, vous triomphés » est celui d'Amphitrite du Prologue. « La jeunesse fait bien de risquer » est le deuxième air des *Matelots* (acte I, sc. IV).

2. Cette lettre fait partie de la collection de M. Henry Prunières, qui nous l'a obligeamment communiquée. On voit qu'Aubert insiste encore sur la collaboration de Mlle Prévost, l'Inconstance de la *Reine des Péris*.

3. Sur Mme de Prie, consulter l'intéressant ouvrage de M. Thirion : *Madame de Prie*, Paris, 1905.

4. Testament de Mme de Prie, du 15 novembre 1726. Arch. nat., Y 52.

5. *Mercure*, février 1726, p. 388.

6. Arch. du Musée Condé, *Registre des dépenses des années 1769 à 1772*, Art. 1574.

7. *Testament de Mme de Prie*, f° 29vo et Thirion, *loco cit.*, p. 335, Appendice.

Celui-ci n'entra à la musique de la Chambre qu'à la fin de 1727, car un brevet daté du 14 décembre de cette année lui accordait la survivance de Noël Converset aux vingt-quatre violons[1]; l'année suivante, l'Académie royale de musique le comptait au nombre des musiciens de son orchestre, en qualité de premier violon, aux appointements annuels de six cents livres[2].

Le nom d'Aubert apparaît pour la première fois sur les programmes du Concert spirituel, au printemps de 1729, où notre violoniste figure le 1er avril, en compagnie de Blavet, de Guignon et de son maître Senallié[3].

Avec ce dernier, il exécute, le 8 septembre 1730, une sonate à deux violons[4], et jusqu'en 1740, les habitués du Concert pourront, soit applaudir à son talent d'exécutant, soit apprécier ses nombreux ouvrages de musique instrumentale.

Jacques Aubert fut, en effet, un compositeur extrêmement fécond, puisque le catalogue de ses œuvres ne comprend pas moins de trente-trois numéros; avec une régularité presque industrielle, Aubert, si l'on en juge par les annonces publiées par le *Mercure,* composait sans trêve, et son étonnante facilité ne va pas sans quelque laisser-aller d'écriture.

Il avait donné, à l'automne de 1730[5], une *Première Suite de Concerts de Symphonies pour les violons, flûtes et hautbois,* où il expose ses tendances et son esthétique :

« Quoique les Concertos italiens aient eu quelque succès depuis plusieurs années, en France, où l'on a rendu justice à tout ce que Corelli, Vivaldi et quelques autres ont fait d'excellent dans ce genre, on a cependant remarqué que cette sorte de Musique, malgré l'habileté d'une partie de ceux qui l'exécutent, n'est pas du goût de tout le monde, et surtout de celui des Dames dont le jugement a toujours déterminé les plaisirs de la nation.

« De plus, la plupart des jeunes gens, croïant se former la main par les difficultés et les traits extraordinaires dont on charge depuis peu presque tous ces ouvrages, perdent les grâces, la netteté et la belle simplicité du goût Français. On a encore observé que ces pièces ne peuvent s'exécuter sur la flûte ni sur le hautbois que par un très petit nombre de gens illustres. C'est ce qui a déterminé le sieur Aubert d'essaïer un genre de Musique qui, non seulement, fût plus aisé à entendre, mais aussi, dont l'exécution fût à la portée des écoliers plus ou moins habiles, comme à celle des maîtres, et où toutes sortes d'instruments pûssent conserver leurs sons naturels et les plus imitateurs de la voix, ce qui a toujours dû et doit toujours être leur objet.

« Le projet de l'auteur a été de joindre des traits vifs et de la gaieté à ce que nous appelons des chants français. Il ne se flatte pas de l'avoïr rempli, mais il

1. Le brevet est daté de Versailles. Arch. nat., O¹71, f° 379. La demande de survivance avait été introduite par Aubert le 13 décembre (O¹202, f° 79).

2. Arch. de l'Opéra, *Détail de la régie actuelle de l'Opéra,* 1738.

3. *Mercure,* avril 1729, p. 819.

4. *Ibid.,* septembre 1730, p. 2080.

5. L'annonce de la *Première Suite des Concerts de Simphonie* d'Aubert, Intendant de la Musique de S. A. S. Mgr le Duc, Ordinaire de la Chambre du Roi et de l'Académie royale de musique, parut dans le *Mercure* de septembre 1730, p. 2014. Le texte de l'*Avertissement* occupe les pages 2014 à 2025. Voici le titre de cet ouvrage :

Concert | *de* | *Simphonies* | *Pour les Violons* | *Flûtes et Haubois* | *Par* | *M. Aubert* | *Ordinaire de la Chambre du Roy* | *et de l'Académie* | *Royale* | *Intendant de la Musique de* | *S. A. S. Mgr le Duc* | *Gravés par Mlle Bertin* | *Suite Première.* | Prix en blanc, les trois Parties séparées, 3 livres 12 sols. | A Paris | chez | l'Auteur, rue Saint-Honoré, vis-à-vis le Grand Conseil | Mme Boivin | M. Le Clerc | Mlle Castagnerie, rue des Prouvaires. | A. P. D. R.

ouvre la carrière à de plus habiles. Ces pièces peuvent s'exécuter à grand chœur, comme les Concerto. Si elles sont bien reçeues, il fera ses efforts pour en donner une suite nouvelle tous les deux mois, pendant deux années. »

Aubert, on le voit, débute en rendant justice aux concertos italiens dont la vogue était incontestablement très grande alors. Qu'il nous suffise de citer, outre les privilèges pris pour les sonates de Corelli, dès 1708 et 1709, l'exécution au Concert spirituel, le 7 février 1728, du concerto des *Quatre Saisons* de Vivaldi et celle du *Printemps* du même Vivaldi par Guignon, le 21 février 1729.

Mais Aubert invoque la résistance d'une partie du public à la musique italienne, quoique des musiciens, dont, comme on l'a vu plus haut, François Couperin, se fussent déjà employés à des tentatives de rapprochement entre les deux goûts ennemis[1], et cela, pour justifier son essai de musique franco-italienne.

Moins heureux est le passage où, dans le verbiage vague et abondant de l'époque, Aubert semble croire que les difficultés « ne forment pas la main », ce qui est simplement une absurdité. La musique qu'il projette d'écrire apparaît un peu comme une musique à tout faire, « propre à tous instruments », se pliant à toutes les possibilités d'exécution, voire à celle « à grand chœur » ; de plus, elle n'exige pas le concours des virtuoses, parce qu'elle est, à la fois, à la portée des écoliers et à celle des maîtres, phrase qui, on en conviendra, n'est guère flatteuse pour les seconds.

Enfin, Aubert, au point de vue esthétique, soutient la doctrine de l'imitation de la voix, et son Avertissement constitue comme un résumé des idées musicales qui avaient cours à Paris, aux environs de 1730.

On remarquera aussi la régularité à laquelle il promet de soumettre sa production, promesse qu'il va d'ailleurs tenir. Effectivement, dès le mois de janvier 1731, le *Mercure* annonçait la *IIe Suite de Concerts de Symphonie* du sieur Aubert : elle « paraît depuis peu, et a un très grand succès, ainsi que la première. La troisième paraîtra au commencement de février, et se vendra, comme les autres, chez l'auteur, rue de la Vieille-Bouclerie, à la Chaise Royale[2]. »

Mais Aubert ne se borne pas à cet ouvrage; en octobre 1731, il publie un *IVe Livre de Sonates,* qui provoque la réclame du *Mercure* :

« Les Ouvrages de cet auteur sont très recherchés. Il suffira de dire qu'il a sçu joindre dans ce dernier le beau chant et les grâces au neuf. On le peut exécuter sur la flûte comme sur le violon[3]. »

En outre, le journal fait savoir que, « dans le cours de l'Hyver prochain », Aubert donnera la *IVe Suite de Concerts de Symphonie.*

Depuis le mois de janvier, notre homme avait changé de domicile, et demeurait à présent rue Saint-Honoré, vis-à-vis la rue de Grenelle, aux Dames de

1. Ainsi, le 3 août 1728, le sieur Saggione, Vénitien, prenait un privilège pour publier un recueil d'*Airs français dans le goût italien* (Brenet, *La Librairie musicale,* p. 431). Le 7 février 1729, le Concert spirituel donnait même un divertissement dû à Battistin Stuck, et qui portait le titre de *L'Union de la Musique française et italienne* (*Mercure,* février 1729, p. 391).

2. *Mercure,* janvier 1731, pp. 122-123.

3. *Mercure,* octobre 1731, p. 2411.

Sonates | *à violon seul* | *Et Basse continue* | *Par M. Aubert* | *Ordinaire de la Chambre du Roy* | *et de l'Académie Royale* | *Intendant de la Musique de* | *S. A. S. Mgr* | *Le Duc* | Gravées par Mme Leclair. | Livre IV. | Prix en blanc 8 livres. | Se Vend à Paris | chez | l'Auteur, rue Saint-Honoré, vis-à-vis le cadran | Le Sr Boivin | Le Sr Leclerc. | Avec Privilège du Roy.

France, où ses œuvres étaient en vente. Mais il se chargeait, aussi, d'après le *Mercure,* de faire des envois en province[1].

En même temps que cette annonce, le journal publiait un « Récit de basse » d'Aubert, sur les paroles : « Pourquoi toujours chanter, Iris[2] ? »

Tous ces travaux n'empêchent pas Aubert de s'acquitter ponctuellement des devoirs de sa charge ; ainsi, il participe au titre des « Acteurs et Actrices de l'Opéra » à l'exécution d'un ballet dansé et chanté à la cour le 28 janvier 1732, et touche, pour la circonstance, une somme de quinze livres[3].

En avril, son fils aîné, Louis, reçoit la survivance de Joseph Francœur aux vingt-quatre violons[4], ce pendant que le *Mercure* annonce une *IVe Suite de Concerts de Symphonie en trio,* qui reçoit auprès du public un accueil aussi favorable que ses devancières[5].

Inlassable, il compose toujours; il écrit de petits airs qu'il entoure d'une atmosphère instrumentale à la fois gracieuse et un peu mièvre, tel celui que publie le *Mercure* d'avril 1732, et où une flûte gazouille au-dessus de la voix : « Le jour que mon Iris me rangea sous ses lois. »

Attentif à suivre les mouvements de la mode musicale, il plie ses œuvres à l'instrumentation dont on raffolait alors, à l'emploi des instruments champêtres, vielles et musettes. C'est ainsi que la *VIe Suite de Concerts de Symphonie* « est faite exprès pour les Musettes et pour les Vielles; » elle peut, toutefois, s'exécuter sur tous autres instruments. En même temps, on annonce que « l'auteur donnera à la fin du présent mois, un Livre nouveau intitulé *Les Amusettes,* contenant six Amusettes ou Sonatilles pour les Vielles, Musettes, Violons, Flûtes et Hautbois, avec la Basse continue. Cette œuvre pourra s'exécuter sur le Clavecin, Dessus et Basse, en forme de Pièces[6]. » On le voit, la musique que cultive Aubert revêt un caractère particulièrement commercial : elle convient à toutes sortes d'instruments, et marque nettement cette sorte d'indifférence instrumentale qui était le propre de tant de compositions contemporaines.

Un an après, au mois de novembre 1734, nouvelle annonce du *Mercure.* Il s'agit, cette fois, des *Petits Concerts, Duos pour les violons, flûtes, hautbois, vielles ou musettes*[7], et d'une nouvelle édition du *Ier Livre de Sonates* « avec des corrections et des augmentations considérables et toutes les Basses chiffrées avec grand soin et ajustées à la partie du violoncelle et du Basson ». Mais, il y a mieux dans cette annonce, car on y lit les lignes suivantes :

« L'Auteur donnera dans le courant de l'hyver un Livre de Concerto à quatre violons, violoncelle et Basse continue ; cet ouvrage sera le premier en ce genre qui soit sorti de la plume d'un François[8]. »

1. *Mercure,* octobre 1735, p. 2411 ; le prix du livre de Sonates était de 8 livres; celui des Concerts de symphonie de 3 livres 12 sols.

2. *Ibid.*, Aubert a écrit des airs pour la Foire. On en trouvera deux dans le t. II du *Théâtre de la Foire* de 1721, nos 187 et 188.

3. Arch. nat., O¹2861, f° 254vo. Ce ballet est porté sur le *Premier Livre de Concertos* d'Aubert avec la mention : « Fait pour le Roy au retour de Reims. »

4. *Ibid.,* Brevet du 24 avril 1732. O¹76, f° 219. La demande de survivance est du 21 avril. O¹202, f° 79vo.

5. *Mercure,* avril 1732, p. 769.

6. *Mercure,* novembre 1734, p. 2461.

7. C'est l'œuvre XVI.

8. *Mercure,* novembre 1734, p. 2485. Ce « dix-septième œuvre » d'Aubert est catalogué sur la nouvelle édition du *Livre I de Sonates à Violon seul et Basse continue.* Son titre est :

Concerto | à quatre violons | violoncello et Basse continue | Par M. Aubert | Ordinaire de la Chambre du Roy | Et de l'Académie Royale | Intendant de la Musique de | S. A. S. Mgr le Duc | Gravé par Mme Leclair | Œuvre XVII | Prix en blanc 12 livres | A Paris | chez | L'Au-

Effectivement, le 2 février 1735, Aubert exécutait au Concert spirituel un « nouveau Concerto de sa composition qui fut très applaudi[1] ». C'était bien la première fois que le public entendait un *concerto grosso* d'origine française, car les œuvres de ce genre qu'écrivit Leclair ne parurent pas avant 1736. L'initiative d'Aubert, premier auteur français de concertos pour le violon, mérite donc d'être signalée, et son nom doit figurer en bonne place dans l'histoire de notre musique instrumentale.

Aubert paraissait de nouveau, le 1er avril 1735, au Concert des Tuileries, à côté de Leclair, de Guignon et de Blavet[2]; enfin, le jour de la Toussaint de cette même année 1735, la séance commençait par « une nouvelle suite de simphonie de M. Aubert[3] ».

Notre musicien avait reçu, à l'Opéra, une augmentation de traitement de cent livres, et touchait, par conséquent, sept cents livres[4]. D'autre part, les Archives du Musée Condé nous apprennent que les gages d'Aubert, comme intendant de M. le Duc, se montaient à deux mille livres[5]. Ceux-ci, ajoutés aux émoluments que lui rapportaient les fonctions de musicien de la Chambre et de l'Académie de musique, lui assuraient donc une certaine aisance.

Ses œuvres symphoniques, susceptibles d'être jouées « à grand chœur », c'est-à-dire avec adjonction d'autres instruments que ceux qui en constituaient la charpente « en trio », continuaient à lui attirer les applaudissements du public. Ainsi, le 2 février 1736, jour de la Chandeleur, un motet de Lalande « fut suivi d'une très belle symphonie nouvelle avec trompettes et timbales, de la composition de M. Aubert[6] ».

Encouragé par le brillant succès que remportaient ses *Suites de Symphonie*, Jacques Aubert continuait infatigablement à exploiter un si précieux filon, et il faisait annoncer, au mois de juin 1737, la *XIIe Suite* de cette série. Le *Mercure* se déclare « persuadé que cette dernière sera reçue avec plaisir » ; puis, il fait mousser la fructueuse collection : « ces douzes Suites forment un Recueil unique en ce genre, composé de plus de deux cents Morceaux, d'une variété infinie, d'un travail agréable et d'une très grande utilité pour les écoliers, attendu que les traits, les coups d'archet, les différents tons et mouvements, et généralement, tout ce qui peut se pratiquer sans préjudicier au bon goût et à la beauté du chant, est inséré dans cet ouvrage qu'on peut appeler l'*Ecole du Violon et de tous les Instrumens*[7]. »

On voit, à ce dernier trait, à quel point s'enflait l'ambition du musicien ; en même temps, il faisait annoncer pour le mois suivant une deuxième édition de son *IIe Livre de Sonates*[8]. »

teur, rue Saint-Honoré, vis-à-vis la rue de Grenelle | La Vve Boivin | Le Sr Leclerc. Ce Livre ne porte pas de dédicace.

1. *Mercure*, février 1735, p. 392.

2. *Ibid.*, avril 1735, p. 818. A ce concert, on avait entendu Mlle Fel et Jelyotte.

3. *Ibid.*, novembre 1735, p. 2515.

4. Arch. Opéra, *Détail de la régie actuelle en 1738*.

5. Arch. du Musée Condé, *Comptes de la dépense des années 1737, 1738 et 1739*, p. 1183 : « Art. 695. De la somme de six mille livres payée au Sr Aubert, musicien, pour ses gages pendant les années 1737, 1738 et 1739, à raison de deux mille livres par an. » Ces comptes mentionnent, à la même place, trois mille livres payées à un Sr Belleville, musicien, pendant le même laps de temps, à raison de mille livres par an, et en lequel il faut voir, sans doute, Laurent Belleville, symphoniste de la Chapelle du roi en 1736.

6. *Mercure*, février 1736, p. 370.

7. *Mercure*, juin I, 1737, p. 1183.

8. *Ibid.* Cette nouvelle édition du *IIe Livre de Sonates* devait être « dans le goût de celles qu'il a données l'année dernière de son pre-

Dès le 30 mai, le Concert spirituel, toujours à l'affût d'attractions, donnait à ses habitués la primeur de la nouvelle composition d'Aubert : une pièce de la *IIe Suite,* « très bien exécutée », fut « fort applaudie[1] ». Et l'expérience se renouvela, toujours avec le même résultat, le 9 juin, jour de la Pentecôte, et le 15 août, jour de l'Assomption[2].

Non content de transformer ses *Suites en trio* en véritables symphonies et d'écrire, le premier en France, des concertos de violon, Aubert, qui avait déjà publié des *Pièces à deux violons ou à deux flûtes*[3], dédiait à un de ses protecteurs, le duc de la Trémouille, pair de France, un livre de *Sonates à deux violons*, dont il faisait entendre un échantillon au Concert spirituel, le 2 février 1738. Cette sonate « fit beaucoup de plaisir[4] ». Le public sanctionnait, de la sorte, les termes d'une dédicace qui ne laisse aucun doute sur les bienfaits dont la Trémouille gratifiait Aubert et sa famille :

« Monseigneur,

« Assez heureux pour vous avoir plu dans quelques-unes de mes productions, j'ai osé vous demander la grâce de les donner au Public sous vos auspices. Avec quelle bonté, Monseigneur, n'avez-vous pas reçu une Prière que je vous faisois avec timidité! De quel favorable accueil n'avez-vous pas honoré et le père et le fils, et que ne doivent-ils pas attendre des offres généreuses que vous avez bien voulu leur faire! Qu'il est glorieux d'avoir la Protection et le suffrage d'un Grand qui, en s'amusant des beaux-arts, a tiré de l'étendue de son génie ce que le comun (*sic*) des hommes n'acquiert que par la force et la continuité du travail.

« Je suis, avec le plus profond respect, Monseigneur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« AUBERT[5]. »

Les *Suites de Concerts de Symphonie* poursuivaient d'ailleurs, au Concert spirituel, leur brillante carrière; on en jouait encore une le 25 mai 1738[6]. A la Toussaint, après un *De Profundis* de Lalande, apparaît une œuvre nouvelle : « un nouveau Carillon de M. Aubert exécuté par toute la symphonie[7]. » Ces *Carillons* étaient alors extrêmement à la mode, surtout les « carillons funèbres » que l'on donnait régulièrement à la Toussaint et le jour des Morts. Il convient, vraisem-

mier, corrigée, augmentée, et toutes les Basses ajustées à la portée du violoncelle et du basson, et chiffrées très exactement. »

1. *Mercure*, pp. 1209-1210. Une « nouvelle suite de symphonie » du sieur Aubert avait été exécutée le 2 février 1737; elle « fit beaucoup de plaisir » (*Mercure*, février 1737, p. 389).

2. *Ibid.*, p. 1210; août 1737, p. 1871.

3. Un de ces recueils de pièces à deux flûtes ou à deux violons porte la date de 1723 (Bib. du Conservatoire). L'autre, gravé par Mme Leclair, et qui s'inscrit sous le no XV sur le catalogue des œuvres d'Aubert, a été indiqué plus haut.

4. *Mercure*, février 1738, p. 355. Le journal n'indique pas les noms des exécutants.

5. Ces sonates, qui portent le numéro d'œuvre XXIV, furent gravées par de Gland. L'auteur habitait rue Saint-Honoré, vis-à-vis le Cadran. Elles appartenaient à la collection de J. Ecorcheville. Voici le libellé du titre : *Sonates | à Deux Violons | Dédiées | A Mgr le Duc | De la Trémouïlle | Pair de France | Par M. Aubert | Ordinaire de la Chambre du Roy et de | l'Académie Royale. Intendant de la Musique | De S. A. S. Mgr le Duc. | Œuvre XXIV.* | Gravées par De Gland, Graveur du Roy. | Prix 6 livres en blanc | A Paris | l'Auteur, rue Saint-Honoré, vis-à-vis le cadran, etc.

Charles-Armand-René, duc de La Trémouille, était premier gentilhomme de la Chambre du roi : il mourut le 23 mai 1741 (La Chesnaye-Desbois, t. XIX, p. 194).

6. *Mercure*, mai 1738, p. 1019. Le 29 juin 1738, Aubert prenait un nouveau privilège général, valable douze ans, pour des œuvres de musique vocale et instrumentale (G. Cucuel, *Quelques documents sur la Librairie musicale au dix-huitième siècle* [*Recueil de la Société internationale de musique*, janvier-mars 1912, p. 387]).

7. *Ibid.*, novembre 1738, p. 2495.

blablement, de voir dans celui qui fut interprété le 1er novembre 1738, le dernier mouvement du dernier concerto du deuxième livre, *Carillon* qui se retrouve, du reste, dans la dixième Sonate à violon seul et basse du Livre III; ici, le musicien, pour le *Carillon* seulement, avait ajusté un basson ou un violoncelle aux deux parties de violon et de clavecin[1].

Au cours de l'année 1739, Aubert joue sur le violon différents concertos de sa composition[2]. Notons que son *IIe Livre de Concertos* est antérieur à 1740, date de la mort de son protecteur Bourbon, puisque, sur le titre de cet ouvrage, il se qualifie encore d' « Intendant de la Musique de S. A. S. Mgr le Duc[3] ».

En 1740, le Concert du 2 février, après l'*Exurgat Deus* de Lalande, comprend derechef le « carillon de Symphonie du sieur Aubert[4] ». Le cinquième Livre de Sonates à violon seul doit probablement dater de la même époque[5].

Postérieurement à cette date, on ne rencontre plus trace d'œuvres d'Aubert exécutées au Concert spirituel. Mais ce n'est pas à dire pour cela, ainsi que nous l'allons voir, que le musicien ait cessé de composer. De temps en temps, son nom figure dans des comptes ou sur des registres de la Maison du roi. En 1745, Aubert père [Jacques] est porté pour une somme de trois cent vingt-cinq livres sur l'*État des droits de présence,* à l'occasion du mariage du Dauphin[6].

L'année suivante, 1746, et le 5 février, il prend son fils Étienne-Louis pour survivancier de sa charge aux vingt-quatre violons[7], puis, à la fin de l'été, il assiste, à l'Opéra, au succès d'un ballet de sa composition : *Les Fêtes champêtres et guerrières,* représentées le 18 septembre; on en trouva la musique « vive et gracieuse[8] ».

Il fut atteint par la débâcle qui suivit la mort du prince de Carignan, car on peut lire son nom sur la liste de ceux des créanciers de ce personnage qui n'avaient point fourni leurs titres[9]. Mais rien ne tarit sa fécondité, puisque, en mars 1749, il laisse annoncer un « *IVe Livre de Jolis Airs,* dans lequel il a inséré les plus beaux Noëls[10] ». Idée excellente, du reste, car les *Noëls* détenaient une faveur persistante; et il était d'usage, le jour de la Nativité, d'exécuter au Concert spirituel une « Suite de Noëls » à grande symphonie[11].

1. Cf. notre article du *Mercure musical* (15 mai 1906), pp. 449 et suiv. On se rappelle que le *Ballet des XXIV Heures* de 1722 contenait déjà un *Carillon.*

2. Les 7, 17 et 28 mai. *Mercure,* mai 1739, p. 1034.

3. Le duc de Bourbon mourut le 27 janvier 1740. Le deuxième Livre de Concertos doit se placer vers 1739 :

Concerto | à quatre Violons | Violoncello Et | Basse continue | par M. Aubert | Ordinaire de la Chambre du Roy | Et de l'Académie royale | Intendant de la Musique de | S. A. S. Mgr le Duc | IIe Livre | Gravé par De Gland | Graveur du Roy | Œuvre XXVI | Prix en blanc 9 livres | A Paris | Chez l'Auteur, rue Saint-Honoré, vis-à-vis le Cadran | etc.

4. *Mercure,* février 1740, p. 376.

5. *Sonates | à Violon seul | et Basse continue | Par M. Aubert | Ordinaire de la Chambre du Roy | et de l'Académie royale | Intendant de la musique de | S. A. S. Mgr | le Duc.* | Prix en blanc 6 livres. | *Livre V.* | Gravées par De Gland, Graveur du Roy | etc.

6. Arch. nat., O13253, fo 52.

7. *Ibid.,* O190, fo 33. — Z1A 487. Etienne-Louis ne parait pas se confondre avec Louis Aubert, né le 15 mai 1720. Sur le *Registre des dépenses des années 1769 à 1772* des Archives du Musée Condé (art. 1574), il se désigne ainsi : Etienne-Louis Aubert de Saint-Etienne. Notons qu'à l'orchestre de l'Opéra, en 1763, une « basse du grand chœur » s'appelle Aubert C. [cadet] (*Les Spectacles de Paris,* 1763).

8. D'après Beffara. Ce ballet porte le no d'œuvre XXX.

9. G. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au dix-huitième siècle,* p. 338.

10. *Mercure,* mars 1749, p. 141. Le quatrième Livre de *Jolis Airs* porte, dans l'œuvre d'Aubert, le no XXXI.

11. Notamment, le 25 décembre 1746 et le 25 décembre 1747; le 24 décembre 1748, on jouait la *Notte natale* de Corelli.

Aubert flattait encore à un autre point de vue le goût régnant par le grand nombre de variations dont il prenait soin d'enjoliver ses *Jolis Airs*, variations qui, selon le *Mercure*, « répondent parfaitement aux grâces, à la gayeté et à la naïveté de la plupart de ces chants[1] ». Il demeure alors toujours rue Saint-Honoré, mais « vis-à-vis le Grand Conseil ».

Sous la rubrique *Jolis Airs*, Aubert range purement et simplement des airs connus empruntés, soit au répertoire de l'Opéra (plusieurs sont de Rameau), soit à celui de la *Foire*, soit aux *Brunettes* ou aux *Chansons galantes;* il distribue ces airs par groupes de trois ou quatre, avec des doubles, de façon que chaque groupe forme une suite et, bien qu'il se fît vieux, toute cette musique ne sent pas trop la fatigue.

Au 1er avril 1750, ses appointements à l'Opéra s'élevaient à huit cents livres, et il recevait, en plus, une « gratification extraordinaire » de cent livres, le 8 octobre de la même année[2]. Deux ans plus tard, c'était la retraite accordée avec quatre cents livres de pension, à partir du 1er juin 1752.

Nous donnons le fac-similé de la signature de Jacques Aubert à cette époque :

Aubert

Il fut remplacé à l'orchestre de l'Opéra par Langlade, qui prenait le rang de premier violon, aux appointements de huit cents livres[3].

Aubert habitait alors à Belleville, dans la grande rue du lieu, entre la paroisse et l'église des Picpus, une maison assez importante, puisqu'elle avait trois étages surmontés d'un belvédère d'où se pouvait admirer le paysage d'alentour. Située entre cour et jardin, elle comprenait, au rez-de-chaussée, un vestibule, une « belle salle de compagnie », une cuisine et une salle à manger; aux étages, douze chambres et deux cabinets, sans compter le logement des domestiques et le grenier. Les principales pièces étaient « ornées de glaces, de dessus de porte et d'autres tableaux » avec un mobilier neuf.

En outre, il y avait un joli jardin comportant parterre à la française et potager planté d'arbres fruitiers âgés de trois ans. Comme décoration, « des Vases avec leurs Dés ». Une serre surmontait le logement du jardinier[4].

C'est dans cette agréable résidence que mourut Jacques Aubert, le 17 ou le 18 mai 1753; il fut enterré le 19, dans l'église paroissiale[5].

1. *Mercure, loco cit.*

2. Arch. Opéra, *Etat général des Acteurs, Actrices et Symphonistes au 1er avril 1750. — Etat du 2 octobre 1750, approuvé par le roi, le 7 octobre*, avec reçu d'Aubert — C 18.

3. Arch. Opéra, *Règlement pour servir aux appointements*, 1er avril 1752, et A 28.

4. *Affiches, Annonces et Avis divers* du 31 mai 1753. — Biens en roture à vendre ou à louer, pp. 337, 338. Pour visiter, on pouvait s'adresser, sur place, au jardinier, et à Paris, à M. Aubert, ordinaire de la chambre du roi [le fils], chez Me Angot, notaire, rue Saint-Honoré, vis-à-vis le Grand-Conseil.

5. *Ibid.* Du jeudi 24 mai 1753, p. 327, on lit, sous la rubrique : *Enterrement du 19 mai :* « De Jacques Aubert, ordinaire de la chambre du Roi et de l'Académie royale de Musique, Intendant de feu S. A. S. Mgr le Duc, décédé à Belleville. A l'Eglise paroissiale du lieu. »

Titon du Tillet le fait mourir en 1752. La Borde témoigne à l'égard de la date de la mort de Jacques Aubert, d'une négligence singulière. Il dit : « Il mourut âgé d'environ soixante-dix ans, vers l'année 1748; » un peu plus loin : « Il entra à l'Opéra en 1727 pour y jouer du violon, et ne se retira qu'en 1752 avec la pension. » Si Jacques Aubert est mort en 1748, il ne pouvait recevoir une pension en 1752 (*Essai*, t. III, p. 378). Choron et Fayolle donnent la date erronée de 1758 (t. I, pp. 31, 32). La *Nouvelle Biographie générale Firmin Didot* (1861) fournit la date exacte de l'enterrement, 19 mai 1753, date qui a été reproduite par Eitner dans son *Quellen-Lexikon*.

Le lundi 4 juin, on vendait à Belleville le mobilier du musicien défunt, à savoir une garde-robe d'homme et des tableaux, dessins originaux, estampes encadrées et non encadrées, livres, etc.[1]. Sa veuve, Marie-Louise Le Cat, lui survécut de près de vingt ans; elle ne mourut que le 10 mai 1772, ainsi qu'il résulte du *Registre des dépenses des années 1769 à 1772* des Archives du Musée Condé[2].

Des enfants que Jacques Aubert eut de son mariage avec Marie-Louise Le Cat, nous connaissons Louis Aubert, né le 15 mai 1720, Étienne-Louis Aubert qui adjoignait à son nom celui de Saint-Étienne, et Jean-Louis Aubert, né le 15 décembre 1732, entré dans les ordres et connu par ses *Fables,* ainsi que par divers ouvrages, entre autres par une *Réfutation des principes de M. Rousseau de Genève touchant la musique française* (Paris, 1754).

Ce fut Pierre Piffet qui recueillit, aux vingt-quatre violons, la charge de Jacques Aubert; sa demande, du 2 octobre 1753, reçut satisfaction le 27 octobre. On a vu plus haut qu'Étienne-Louis avait la survivance de son père; il se démit de sa fonction en faveur de Piffet[3].

*
* *

Les historiens du dix-huitième siècle ne nous ont laissé sur Jacques Aubert que d'assez rares appréciations. Seul, le *Mercure* s'étend longuement sur son compte, soit au cours des annonces qu'il faisait de ses œuvres et que nous avons signalées, soit dans un article de juin 1738, consacré aux musiciens contemporains, et dans lequel il le range parmi les violonistes français les plus remarquables[4].

Marpurg le cite sans exprimer de jugement[5]. Daquin écrit : « Pour le violon, on peut citer M. Aubert qui nous a donné de la musique gracieuse et chantante[6]. » Titon du Tillet le fait figurer sur le *Rouleau des Musiciens*[7]. Quant à la Borde, il ne dit rien de son talent, et se borne à parler de ses fils en termes élogieux[8]. Enfin, Boisgelou lui reprochera de n'être qu'un faible imitateur de Leclair et « même de Senallié ». Il trouve « son genre petit, même pour le temps où il travailloit », sa musique ne pouvant servir qu'aux « premiers commençans; un écolier savoit à peine tenir l'archet qu'il étoit bientôt en état d'exécuter les Suittes d'Aubert. » Pourtant, Boisgelou déclare « que son chant est naturel et que l'on pourroit tirer quelque parti de ses Concerto qui ne sont pas tout à fait à mépriser ». Revenant sur les concertos d'Aubert, Boisgelou leur donne la note suivante : « Quelques motifs assez bons; du chant, mais faible[9]. »

1. *Affiches,* 31 mai 1753, pp. 340, 341.
2. L'art. 1574 de ce *Registre* rappelle que « la somme de 361 livres 2 sols 2 deniers est payée au sieur Etienne-Louis Aubert de Saint-Etienne, héritier pour cette portion seulement de dame Marie-Louise Lecat, sa mère, décédée veuve du sieur Jacques Aubert, maître de la musique de S. A. S. Mgr le Duc, pour quatre mois et dix jours d'arrérages, à compter du 1er janvier jusqu'au 10 mai 1772, jour du décès de ladite dame Aubert, de la pension de 1000 livres par an qui avait été accordée audit feu Sr son mari par brevet du 6 septembre 1726, avec clause de réversion sur la tête de sadite femme. »
Par codicille du 19 septembre 1727, Mme de Prie révoquait la donation précédemment consentie en faveur de la dame Aubert (Thirion, *loco cit.*, p. 339).
3. Arch. nat., O¹97, f° 285; O¹202, f° 82.
4. *Mercure,* juin 1738, p. 1116.
5. Marpurg, *Beyträge,* t. I, p. 471.
6. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres,* p. 205.
7. *Description du Parnasse françois exécuté en bronze,* Paris, 1760, XIII, p. 27.
8. La Borde, *Essai,* t. III, p. 378.
9. Boisgelou, *Catalogue* ms. La dernière phrase est relative au premier Livre de Concertos, Œuvre XVII.

II

Les œuvres de violon de Jacques Aubert que nous connaissons sont au nombre de vingt-huit; en voici la liste :

I. *Premier Livre de Sonates à Violon seul et Basse continue,* Œuvre I (1719).

II. *IIe Livre de Sonates à Violon seul et Basse continue,* Œuvre II.

III. *IIIe Livre de Sonates à Violon seul et Basse continue,* Œuvre III.

IV. *IVe Livre de Sonates à Violon seul et Basse continue,* Œuvre IV (1731).

V. *Première Suite de Concerts de Symphonie en Trio, pour les Violons, Flûtes et Hautbois* (1730), Œuvre VIII.

VI. *IIe Suite de Concerts de Symphonie* (1731), Œuvre IX.

VII. *IIIe Suite de Concerts de Symphonie,* Œuvre X.

VIII. *IVe Suite de Concerts de Symphonie* (1731), Œuvre XI.

IX. *Ve Suite de Concerts de Symphonie,* Œuvre XII.

X. *Sixième Suite en Trio propre aussi pour les Violes et Musettes* (1733), Œuvre XIII.

XI. *Pièces à deux Violons ou à deux Flûtes,* Œuvre XV.

XII. *Les Petits Concerts,* Duos pour les musettes, violons, flûtes et hautbois (1734), Œuvre XVI.

XIII. *Concerto à quatre Violons, et Violoncello et Basse continue,* Œuvre XVII (1735).

XIV. *VIIe Suite en Trio,* Œuvre XVIII.

XV. *VIIIe Suite en Trio,* Œuvre XIX.

XVI. *IXe Suite en Trio,* Œuvre XX.

XVII. *Xe Suite en Trio,* Œuvre XXI.

XVIII. *XIe Suite en Trio,* Œuvre XXII.

XIX. *XIIe Suite en Trio,* Œuvre XXIII (1737).

XX. *Sonates à deux Violons,* Œuvre XXIV (1738).

XXI. *Ve Livre de Sonates à Violon seul et Basse continue,* Œuvre XXV.

XXII. *Concerto à quatre Violons, Violoncelle et Basse continue,* Œuvre XXVI (1739).

XXIII. *Les jolis Airs ajustés à deux Violons avec variations,* premier Livre, Œuvre XXVII.

XXIV. *Les jolis Airs ajustés à deux Violons avec variations,* deuxième Livre, Œuvre XXVIII.

XXV. *Les jolis Airs ajustés à deux Violons avec variations,* troisième Livre, Œuvre XXIX.

XXVI. *Les jolis Airs ajustés à deux Violons avec variations,* quatrième Livre, Œuvre XXXI (1749).

XXVII. *Les jolis Airs ajustés à deux Violons avec variations,* cinquième Livre, Œuvre XXXII.

XXVIII. *Les jolis Airs ajustés à deux Violons avec variations,* sixième Livre, Œuvre XXXIII.

De cette production considérable, nous étudierons particulièrement trois groupes d'œuvres : Les *Sonates à violon seul,* les *Concertos à quatre violons* et la série dite des *Jolis Airs.*

*
* *

SONATES A VIOLON SEUL

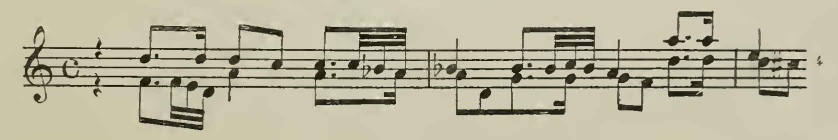
Morphologie. — Les quatre premiers Livres de sonates à violon seul contiennent chacun dix sonates; seul le cinquième Livre n'en contient que six. La grande majorité de ces compositions débute par un mouvement lent qualifié *Adagio, Largo* ou *Andante,* et cadençant à la dominante; presque toutes aussi appartiennent au type en quatre mouvements, dont le dernier est un air vif, *Gigue* ou *Presto*. La terminologie, toujours en langue italienne, associe les noms de danses et les titres agogiques ou esthétiques; il s'ensuit alors des désignations telles que celles-ci : *Sarabanda Adagio, Gavotta Grazioso*[1].

On observe fréquemment le dédoublement d'airs médians, *Arias, Gavottes, Rondeaux,* voire *Prestos,* comme c'est le cas pour la Sonate X du quatrième Livre. Il y a alors *Da capo al primo*, le second morceau se présentant en mineur, mais aussi *Da capo* spécial à chaque mouvement dédoublé, ce qui confère à celui-ci une forme *lied* A. B. A.[2].

La Sonate V du deuxième Livre contient un *Aria* de forme *Rondeau,* disposition que nous avons déjà vue appliquée par Dornel à un *Menuet,* et qui relève de la tendance manifestée par les nombreux *Airs à Da capo* de cette époque. On aime alors le retour à intervalles réguliers d'un refrain ou d'un motif initial, qui apporte avec lui une impression de symétrie et d'ordre. Signalons, enfin, la présence d'un *Carillon* dans la Sonate X du troisième Livre.

Thématique et composition. — La thématique des mouvements lents est généralement très ornée et très diversifiée; elle étincelle de nombreux trilles; elle s'alanguit et s'assouplit du flux un peu mou des petites notes intérieures, de ces petites notes que Toinon appelle des *coulés* ou *ports de voix*[3]; elle revêt aussi, parfois, du fait de l'emploi habile de la double corde, un caractère polyphonique. Aubert sait faire mouvoir librement les parties, et réalise d'intéressants contrastes en opposant une écriture pleine, laquelle condense, en quelque sorte, des incises figurées, à l'exposé de ces incises sous une forme purement mélodique et ornementale, comme dans l'*Adagio* initial de la Sonate V du deuxième Livre.

Voici un échantillon de son style polyphonique :
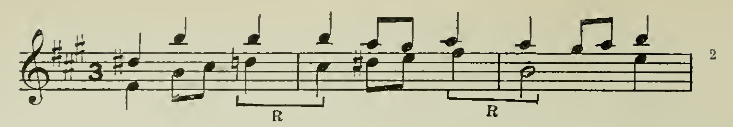


Des retards apportent à ce jeu des parties une majesté tranquille :

1. Sonates III et IV du I[er] *Livre,* Sonate II du même *Livre.* Nous verrons que l'épithète d'*Adagio* ou de *Largo* ajoutée au mot *Sarabanda* ne constitue pas un pléonasme.

2. C'est ce qu'on observe, par exemple, dans les deux *Arias* de la Sonate IV (II[e] *Livre*), et dans les deux *Gavottes* du même recueil.

3. *Adagio* initial des Sonates V et VI (II[e] *Livre*), I (III[e] *Livre*).

4. *Largo* C de la Sonate VIII (III[e] *Livre*). Cartier insère ce *Largo* à la page 55 de ses *Principes,* sous le n° 12.

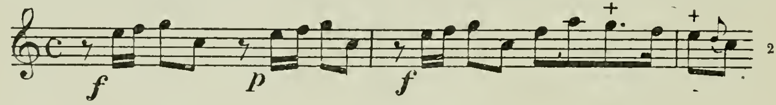


[2]

Plus loin, dans ce même *Largo,* ce sont de délicates broderies finement ajourées :



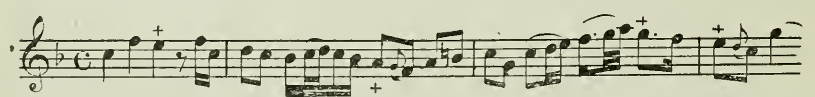
Morcelée, entrecoupée de silences, la thématique des *Adagios* répète parfois une même incise, tantôt *forte,* tantôt *piano,* ce qui prête à des effets d'écho :



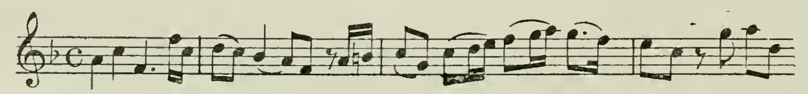
[2]

De plus, cette thématique s'unifie dans les divers mouvements de la sonate, conformément aux principes du *cyclisme,* tout en passant par une série de physionomies propres à ces divers mouvements, masques transparents sous lesquels se laisse aisément discerner le motif « mère » de la composition[3].

Enfin, et c'est là un point sur lequel nous attirerons tout spécialement l'attention, la thématique de Jacques Aubert manifeste souvent, avec une aveuglante évidence, l'influence que Corelli a exercée sur notre musicien, soit directement, soit à travers l'enseignement de son maître Senallié. On a déjà constaté chez Michel Mascitti de nombreuses infiltrations de l'art de Corelli; ces infiltrations ne sont pas moins sensibles dans les sonates d'Aubert. Que l'on compare, par exemple, le beau début de l'*Adagio* de la Sonate III du premier Livre :



avec l'incipit de l'*Adagio* initial de la Sonate X, op. V du maître de Fusignano :



et on ne pourra qu'être surpris de leur frappante similitude. Aubert a reproduit purement et simplement trois mesures de Corelli, dont il a conservé jusqu'à la tonalité.

Au demeurant, l'*Adagio* de la Sonate V du deuxième Livre présente la tournure corellienne bien connue (fin de la 1re mesure et 2e mesure de l'exemple de Corelli cité plus haut), tournure dont l'œuvre d'Aubert renferme de nombreuses imitations.

Jacques Aubert n'était, du reste, pas le seul violoniste qui pastichât Corelli : L'op. V de Giuseppe Valentini[4] contient une sonate (la septième), intitulée *La*
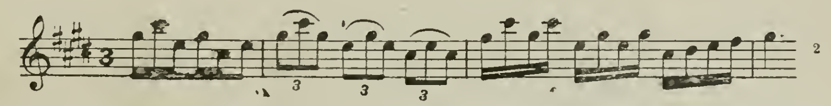
1. *Largo* de la Sonate IX (IVe *Livre*).
2. *Adagio* de la Sonate VII (Ier *Livre*).
3. Sonate II (Ier *Livre*).
4. Giuseppe Valentini, *XII Suonate a tre,* op. V. Ce recueil paraît être un ensemble de pastiches de divers violonistes, tels que Corelli, Montanari, Fornari, Chirlarducci, etc.
L'op. I de Valentini parut à Rome en 1701 et

Corelli, et qui, dans tous ses mouvements, s'inspire manifestement du maître de Fusignano.

Aux mouvements vifs, Aubert confie une thématique saccadée et pétillante qui laisse souvent alterner les rythmes binaires et les figurations en triolets.

Ainsi, il écrira :

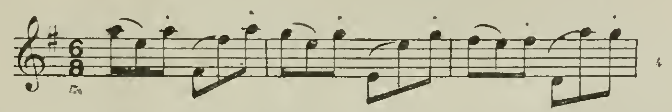
ou encore, diversifiant davantage les valeurs mises en œuvre :


[2]

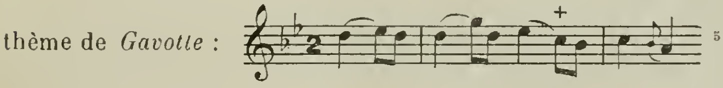
On le verra même, dans le *Presto* final de la Sonate IX du troisième Livre, superposer les deux rythmiques, la basse maintenant un rythme binaire saccadé sous des guirlandes de triolets du violon.

Comme ses devanciers, Aubert utilise la gamme du ton et le système des séquences tant ascendantes que descendantes[3].

Certains *Prestos* dévalent d'une allure endiablée et spirituelle, tel celui de la Sonate V (quatrième Livre). Dans les *Gigues* bondissantes, il aime à placer de grands écarts, atteignant et même dépassant l'étendue de l'octave :

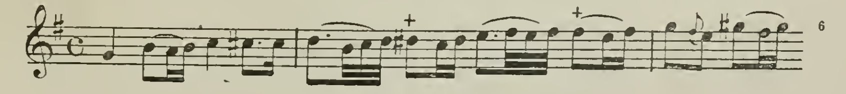

[4]

Très souvent, *Gavottes* et *Airs* adoptent le caractère et le mouvement des vaudevilles : Il y a beaucoup de naïveté et de fraîcheur dans le début de ce charmant thème de *Gavotte* :


[5]

Et l'*Allemande* de la même composition, par l'insistance de figurations doucement enroulées, acquiert une grâce flexible tout à fait prenante. Même grâce dans les *Rondeaux,* notamment dans celui de la Sonate III du quatrième Livre.

Aubert fait aussi état de modulations chromatiques dont il connaît l'expression langoureuse et mélancolique. On en jugera par ce fragment d'*Adagio* :


[6]

Son harmonie, sans être très avancée, s'évade un peu du mécanisme monotone des sixtes et des quintes diminuées. De temps en temps, de beaux accords de neuvième approfondissent mystérieusement la basse, et les trois *Sonates par*

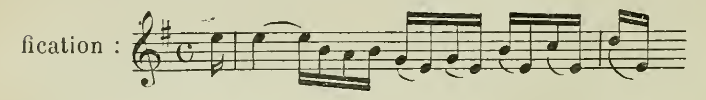
l'op. VII, *XII Concerti grossi a 4 e. 6 stromenti,* date de 1710. Valentini intitule son op. II *Bizarria per camera a tre* et non pas *Bizarrerie* comme l'écrit faussement Eitner. Il fut violoniste du grand-duc de Toscane.

1. *Allemande* de la Sonate IV (I[er] *Livre*).
2. *Corrente* de la Sonate VIII (I[er] *Livre*).
3. Comme exemples de l'utilisation de la gamme du ton, nous citerons les *Prestos* 2/4 des Sonates IV et VI (II[e] *Livre*). L'*Adagio* par lequel s'ouvre la Sonate I (IV[e] *Livre*) présente un grand mouvement séquentiel.
4. *Giga* de la Sonate III (II[e] *Livre*).
5. *Gavotta Grazioso* de la Sonate IX (III[e] *Livre*).
6. *Adagio* initial de la Sonate I (IV[e] *Livre*).

accords du quatrième Livre, notamment, témoignent de l'ingéniosité d'invention de notre auteur[1]. Il tire bon parti de l'emploi des pédales inférieures et supérieures, et on pourra lire le passage suivant, dès le deuxième Livre :

 [2]

Ajoutons que les mouvements de ces quatre Livres de sonates, tout en conservant régulièrement la forme binaire alors usitée, témoignent pourtant, çà et là, de quelques velléités progressistes, en ce sens qu'on y rencontre des essais encore bien timides de réexposition. C'est ainsi que l'*Allemande* de la Sonate I du quatrième Livre expose le thème ci-après : 
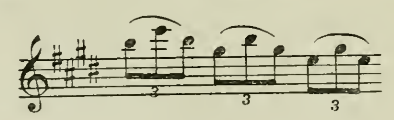
qui, après la modulation à la dominante, se reproduit avec une très légère modification : 

Il y a donc là comme une indication, comme une esquisse, en vérité encore bien légère, de la future architecture de la forme Sonate. Cette esquisse se précise et se confirme dans la Sonate VI du même Livre[3].
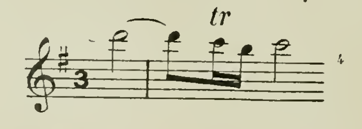
Technique. — Aubert est un très habile violoniste, et sa technique donne lieu à de nombreuses observations que nous allons essayer de résumer ici.

Il pratique couramment la troisième position et souvent la deuxième ; il est même possible qu'il démanche jusqu'à la quatrième, quoiqu'il ne dépasse point le *mi*$_5$ sur la chanterelle, et qu'il puisse faire cette note à la troisième, soit par extension, soit par effleurement de la corde.

L'exemple de la *Corrente* de la Sonate VIII du premier Livre, déjà cité plus haut, suppose l'usage de la deuxième position, à moins qu'on admette l'exécution de l'*ut* sur la chanterelle par extension. De même, le passage suivant, emprunté aussi à cette *Corrente,* permet de croire à une quatrième position :



Notre violoniste sait triller du petit doigt avec appui sur le troisième :

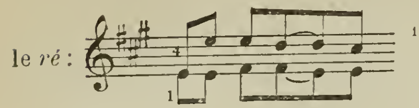


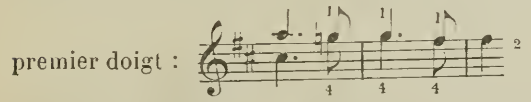
[4]

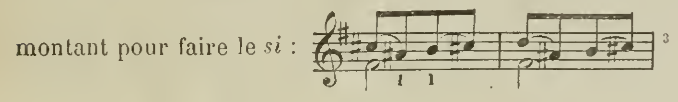
1. Ce sont les Sonates VIII, IX et X du IVe *Livre*. Il y a de belles 9es dans l'*Aria un poco Allegro* de la Sonate X, avec d'ingénieux retards. — 2. *Allemanda* de la Sonate I.
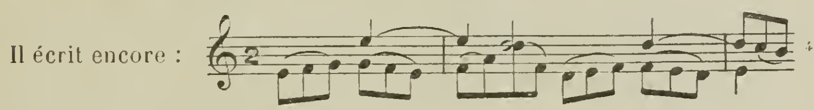
3. Les deux mouvements vifs de cette Sonate, *Allegro* C et *Presto* 2/4, présentent des réexpositions très nettes à la tonique.

4. *Adagio* de la Sonate I (Ier *Livre*).
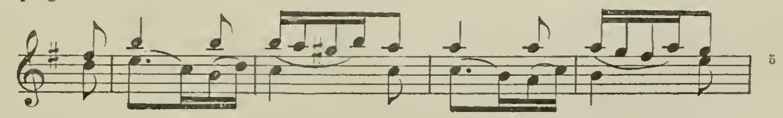
Il effectue une extension du petit doigt sur le *sol,* à l'unisson du *mi* sur le *ré* :  [1]

Et ces unissons sur deux cordes sont fréquents ; on en rencontre dans le Livre II et dans le Livre III, où nous voyons la série ci-après, qui exige la régression du premier doigt :  [2]

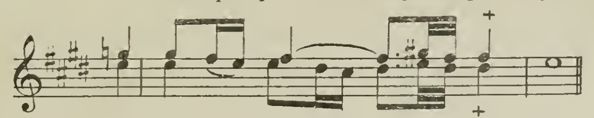
Ceci nous amène à la double corde dont Aubert fait un fréquent et habile usage. Il superpose une partie mélodique à une note d'appui, comme le montre ce passage d'un *Largo* du troisième Livre, où le premier doigt doit revenir en montant pour faire le *si* :  [3]

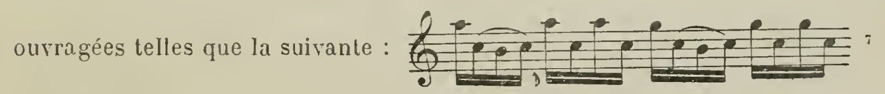
Il écrit encore :  [4]

ou, renversant successivement la position de la partie chantante et de la partie d'accompagnement :

 [5]

Aubert exécute le double trille, qu'il prépare, ainsi qu'on peut s'en rendre compte dans l'*Adagio* de la Sonate VIII du deuxième Livre, où on voit, après une série de retards, une cadence à la tonique précédée du passage ci-après :



Si sa main gauche s'avère adroite et expérimentée, son archet ne possède pas moins de ressources. Le violoniste indique avec soin les coups d'archet qui, dans ses livres de sonates, témoignent d'une grande variété. Il oppose heureusement des passages liés à des passages exécutés en détaché[6], présente des batteries ouvragées telles que la suivante :  [7]

ou des traits faits en détaché et qui exigent, par leur caractère arpégé, une grande souplesse de poignet[8].

1. *Allemanda* C de la Sonate IX (IVe *Livre*).
2. *Musette* de la Sonate IV (IIIe *Livre*).
3. Sonate X (IIIe *Livre*).
4. Deuxième *Aria* de la Sonate IX (IVe *Livre*).
5. Premier *Aria gratioso* 3/8 de la Sonate VIII (IVe *Livre*).
6. *Corrente* de la Sonate V (IIIe *Livre*).
7. *Allemanda* C de la Sonate VII (Ier *Livre*).
8. *Presto* 2/4 de la Sonate IX (IIe *Livre*).

Il pratique le *spicatto*[1] et, bien modestement, en vérité, le *staccato*[2]. On rencontre aussi du *martelé* dans la *Gigue* finale de la Sonate IV du quatrième Livre. Enfin, la *Gavotte* de la Sonate VI du troisième Livre porte l'épithète de *viellée*, épithète indicative d'une exécution un peu accentuée, rappelant la sonorité irrégulière et saccadée de la vielle.

*
* *

CONCERTOS

Le premier Livre de concertos de Jacques Aubert, paru, ainsi que nous l'avons vu, au cours de l'hiver 1734-1735, fut suivi d'un deuxième Livre qui semble devoir admettre une date voisine de 1739; le premier porte le n° d'œuvre XVII sur le catalogue des compositions d'Aubert, catalogue dressé dans la deuxième édition de ses *Sonates à violon seul et basse;* le second est l'œuvre XXVI.

Le premier Livre contient six concertos; le deuxième n'en renferme que quatre. Ce sont des œuvres des plus intéressantes, puisqu'elles représentent, au moins pour le premier Livre, les premiers concertos de violon écrits en France, et par un Français.

On se souvient, en effet, que Michel Mascitti introduisait, dès 1727, dans son œuvre VII, quatre concertos à six parties, avec deux violons et une basse *di concertino,* et trois ripiénistes. La même année 1727, Boismortier donnait six curieux concertos pour cinq flûtes (œuvre XV) coulés dans le moule ternaire des concertos italiens[3].

Morphologie. — Nous croyons nécessaire de rappeler ici ce que nous avons dit ailleurs[4] du sens des mots *concert* et *concerto* à l'époque qui nous intéresse, c'est-à-dire aux environs de 1730. On désigne, d'une façon générale, par le vocable *concert,* toute musique d'ensemble, toute musique « concertée ». Conformément à la signification du mot italien *concertato,* les œuvres « en concert » sont des pièces à plusieurs instruments égaux, dont aucun ne joue un rôle prépondérant[5]. Dans ce sens, l'expression *concert de symphonie* s'applique à une composition sans soliste. Peu à peu, cependant, ces *concerts* tendent à laisser une des parties prendre plus de liberté et d'importance. C'est ainsi que les *Concerts de symphonie* en trio dont Aubert publia la première série en 1730, concerts qui comportent deux dessus de violon et la basse, montrent les deux violons jouant tantôt à l'unisson, tantôt en parties distinctes. Ils consistent en *suites,* débutent par une *Ouverture* suivie de quinze ou seize airs de danse ou morceaux de fantaisie tels que *Fanfare* et *Badine.* Les airs sont non seulement presque toujours doublés, mais bien quadruplés, comme dans la quatrième Suite en *la* majeur qui contient quatre *Rondeaux* consécutifs. Ici les deux violons concertent sur le pied d'égalité, bien que le premier violon tende à jouer un rôle plus en dehors.

Les *concertos* de notre auteur, au contraire, sont des morceaux à instrument

1. *Corrente* 3 de la Sonate VIII (Ier *Livre*).
2. Aubert ne lie que deux notes dans son *staccato* en poussant et en tirant.
3. Sur les concertos à cinq flûtes de Boismortier, voir L. de la Laurencie, *La Musique française de Lully à Gluck* (*Encyclop. de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, p. 1534).
4. Voir l'article que nous avons publié en collaboration avec M. G. de Saint-Foix dans l'*Année musicale* de 1911 : *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750.*
5. Article susvisé, p. 10.

principal, et adoptant généralement la forme en trois mouvements, caractéristique du *concert* italien[1]. « Un concerto, écrit Béthisy, est ordinairement composé d'un *Allegro* ou d'un *Vivace,* d'un *Adagio* et d'un *Presto*[2]. » Pour Rousseau, le *Concerto* est « une pièce faite pour quelque instrument particulier qui joue seul de temps en temps, avec un simple accompagnement, après un commencement à grand orchestre, et la pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant et l'orchestre en chœur[3] ».

C'est à ce genre de composition qu'appartiennent les dix concertos de Jacques Aubert ; huit d'entre eux se composent de trois parties, et deux seulement admettent un cadre quaternaire. Notre musicien n'imite point ici le dispositif des concertos de Corelli, lesquels se présentent, en effet, comme de véritables *suites,* formées d'un nombre très variable de mouvements, puisque ce nombre peut passer de cinq à neuf ou à dix. Il imite plutôt les concertos de l'œuvre II de Tomaso Albinoni, ou bien les douze *Concerti a cinque,* op. V du même maître, ou encore les concertos de *l'Estro Armonico,* op. III, d'Antonio Vivaldi, construits sur le type ternaire *Allegro, Largo, Allegro.* Le type général *Allegro, Aria, Allegro* apparaît dans huit des concertos d'Aubert. Deux œuvres du premier Livre (Concertos I et V) se terminent par un *Menuet,* et l'*Aria* prend fréquemment la forme d'une *Gavotte.* Le concerto III du deuxième Livre conclut par une *Chaconne,* et les Concertos II et IV de ce même Livre affectent une division en quatre parties, avec introduction lente, sur le type *Largo, Allegro, Aria, Allegro*[4].

Mais c'est surtout l'instrumentation des concertos d'Aubert qui doit retenir notre attention. Ces concertos sont écrits, en effet, pour quatre violons, basse d'archet et clavecin. Le musicien supprime la partie intermédiaire, l'alto, d'où une sonorité un peu crue, un peu mordante, que n'estompe point le timbre voilé et mélancolique de l'ancienne taille. Aubert oppose franchement deux registres l'un à l'autre, un registre aigu et un registre grave, bien qu'il cherche à utiliser le bas de l'échelle du violon pour écrire les parties des ripiénistes.

C'est en Italie que notre auteur a rencontré des types de cette instrumentation spéciale, qui, à vrai dire, découle directement de celle du *trio.* L'écriture en trio ne comporte, en effet, que deux dessus et une basse, et Mr Schering a remarqué que *trio* et *concerto grosso* constituaient deux états du *concert,* l'un réduit (*trio*), l'autre agrandi (*concerto*). Nous obtiendrons pleine confirmation de cette remarque en étudiant la composition des concertos d'Aubert, lesquels ne consistent, à proprement parler, qu'en pièces en *trio.*

Déjà Vivaldi, dans son *Estro Armonico,* écrivait pour quatre violons les Concertos I, IV, VII et X ; de même, Mossi, Valentini et Vivaldi publiaient chez Jeanne Roger, à Amsterdam, six concertos, comprenant quatre violons et la basse, concertos qui rentrent absolument dans le type d'instrumentation adopté par Aubert[5]. Là aussi, il y a contraste bien net de deux registres, et il s'ensuit une instrumentation un peu acide, un peu piquante.

1. Les *Concertos* II et IV du deuxième *Livre* comprennent quatre mouvements.

2. De Béthisy, *Exposition de la Théorie et de la Pratique de la Musique*, p. 291.

3. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, art. *Concerto.*

4. Le Concerto IX se termine par un *Carillon ;* ces *Carillons* étaient très à la mode alors au Concert spirituel, comme on l'a vu plus haut.

5. Giovanni Mossi était un élève de Corelli, et acquit une brillante réputation dans les cercles musicaux de Rome. Nous avons rencontré plus haut Giuseppe Valentini. On sait que Bach

Que l'intendant de la musique du duc de Bourbon ait connu les concertos de Vivaldi, c'est ce dont il est impossible de douter; il en parle, en effet, lui-même, dans l'*Avertissement* de ses *Concerts de Symphonie,* et il nous sera loisible de relever dans ses propres compositions des traces palpables de l'influence qu'exerça sur lui le fameux « prete rosso ».

Si l'on étudie la manière dont se répartissent les *Tutti* et les *Soli* dans le corps des concertos d'Aubert, on constate, de ce chef, une grande analogie avec les concertos de Tomaso Albinoni. Le violoniste français oppose le violon principal au groupe des ripiénistes, et les interventions du *Solo* varient, dans les mouvements rapides, de trois à cinq; elles peuvent être beaucoup plus nombreuses dans les airs et gavottes, témoin la *Gavotta* du Concerto I du premier Livre, où apparaissent huit *Soli* très courts alternant avec des *Tutti* également très brefs, puisque beaucoup d'entre eux ne s'étendent que sur deux mesures.

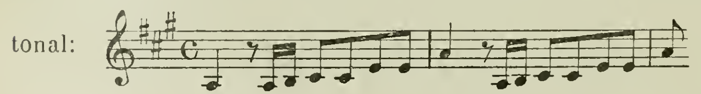
Thématique et composition. — Le *Tutti* et le *Solo* ont généralement des thèmes distincts, celui du *Tutti* jouant le rôle d'une ritournelle qui ouvre et clôt les mouvements animés, tandis que, dans les mouvements lents ou modérés, le thème est proposé par le *Solo*, le *Tutti* n'intervenant que brièvement, au moyen de simples réflexions enchâssées dans le discours continu de l'instrument principal. Ces morceaux lents adoptent souvent la forme *lied* : A, B, A (*Gavotte* du Concerto I du premier Livre).

La réexposition thématique dans le ton de la tonique, après l'inflexion à la dominante, s'effectue assez régulièrement dans les *Allegros,* qui revêtent, de la sorte, l'aspect ternaire[1].

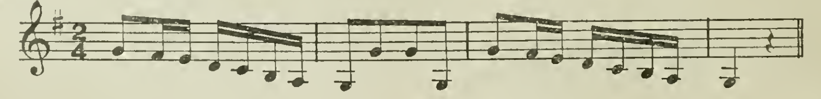
Aubert fait, pour les thèmes des *Tutti,* un fréquent usage de la gamme du ton ou de l'accord brisé du ton; il suit en cela l'exemple de Corelli, d'Albinoni et de Vivaldi. Vivaldi ouvre son Concerto I par l'accord brisé du ton d'*ut* majeur :



L'*Allegro* initial du Concerto VII déploie, de même, l'accord du ton de *la* majeur, et cela, à deux reprises différentes, comme pour bien assurer le sentiment tonal:



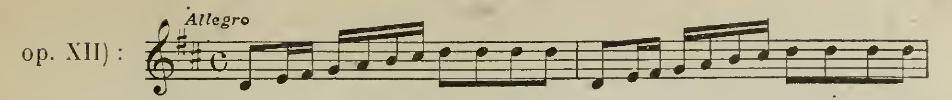
Conformément à cette habitude, Aubert place, au début de son Concerto I (premier Livre), la gamme descendante de *ré* majeur. Il fait plus; il adopte des dispositifs qui rappellent de très près ceux de Vivaldi; c'est ainsi que le Concerto II du premier Livre commence de la façon suivante :



qu'on rapprochera de celle du début du Concerto III en *ré* majeur de Vivaldi

a transcrit pour le clavecin les concertos à quatre violons d'Antonio Vivaldi (Voir Spitta, *J.-S. Bach*, t. I, pp. 409 et suiv.).

1. Cette réexposition thématique s'observe dans le *Minuetto* final du Concerto I (1er *Livre*), dans l'*Allegro* du Concerto IV (même *Livre*).

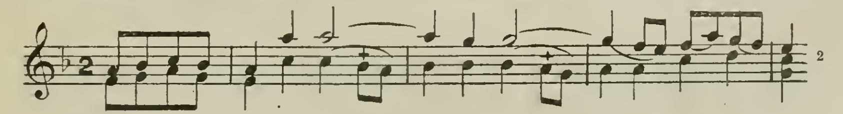


La similitude est frappante : de part et d'autre, emploi de la gamme du ton, ascendante chez Vivaldi, descendante chez Aubert, avec répétition de la tonique que frappent les quatre croches de la deuxième mesure. Il y a là un exemple du procédé dit de l'hexacorde, dont tous les musiciens se servaient à cette époque, et qui économisait singulièrement l'effort de l'invention mélodique[1].
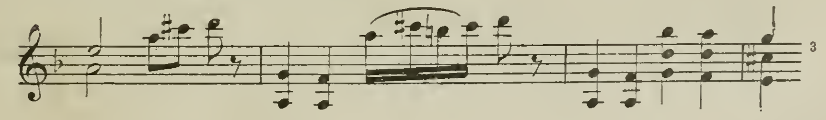
Le style de Jacques Aubert se rapproche aussi de celui de l'*Opéra buffa* italien, et ce même Concerto II du premier Livre de notre musicien revêt un aspect spirituel, alerte, qui rappelle plus d'une fois la manière de l'auteur de la *Serva Padrona.*

Dans l'ensemble, la musique de Jacques Aubert reflète une intarissable bonne humeur, et ses concertos se tissent de petites formules pimpantes, lestement troussées, qui minaudent à qui mieux mieux. Nous sommes ici en présence d'un art aristocratique conçu pour plaire à de grands seigneurs légers et frivoles, en présence d'un art de divertissement qui ne vise qu'à créer une atmosphère de plaisir élégant. Aubert fait souvent usage de quintes qui sonnent joyeusement, avec une joie facile et un peu commune; mais il a de l'entrain, un entrain prestigieux; ses *Finales, Allegros, Prestos, Gigues,* s'enlèvent d'un allure échevelée, dévalent avec un dynamisme et une gaieté inimaginables.

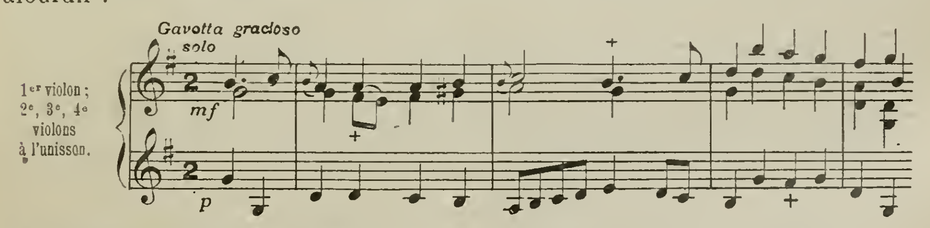
Dans les *Arias,* le musicien emploie des thèmes gracieux et sonores, souvent écrits en doubles cordes, où les retards mettent une note tendre et langoureuse :


[2]

et où il affectionne l'établissement de contrastes brusques entre les registres grave et aigu du violon principal :


[3]

Nous citerons ici le début de la jolie *Gavotte* du deuxième Concerto, en *sol* majeur, dans lequel l'instrument soliste reste bien en dehors, au-dessus de l'accompagnement discret des trois autres violons, que la basse ne vient point alourdir :
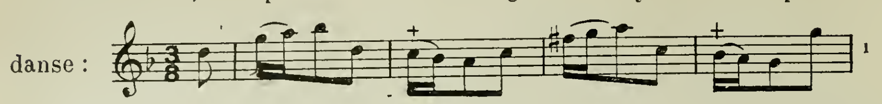


1. Ce système de l'hexacorde a été employé surtout par Frescobaldi; mais le grand Bach n'a pas craint d'y recourir.

2. *Gavotta* 2 du Concerto V (Ier *Livre*).

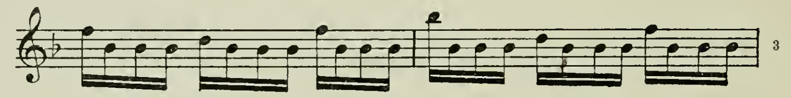
3. *Ibid.*

D'autres fois, il impose à ses *Arias* la grâce ondoyante et souple d'airs de danse :


[1]

Il marque une prédilection particulière aux petites formules bouffes, dont nous avons déjà cité un exemple, et dont le Corcerto VI en *sol* mineur fournit un échantillon, dans lequel on remarquera encore l'apparition du *Vorhalt* Mannheimiste[2].
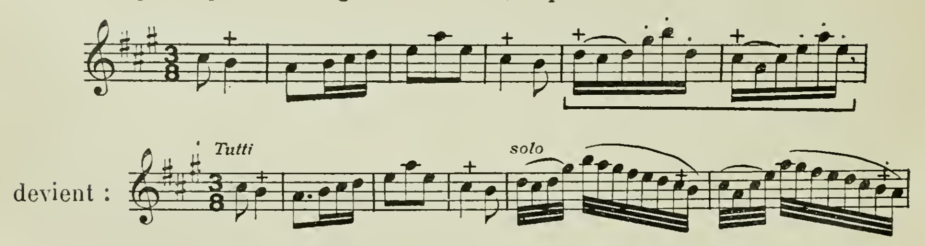
Ajoutons qu'Aubert cultive un *tremolo* à notes jaillissantes, très voisin de celui de l'école palatine :


[3]

tremolo que l'on rapprochera de celui de Vivaldi dans ses Concertos 64 et 108, et aussi de celui dont Locatelli fait usage dans son sixième *Caprice*.

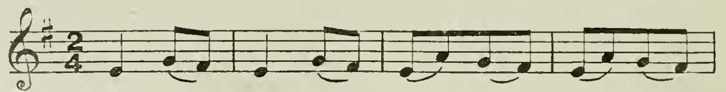
Le travail de développement du violon principal s'effectue par une série de broderies et d'enjolivements, coupés de brèves interventions du *Tutti*, ainsi qu'on peut s'en rendre compte dans l'*Aria* du Concerto III.

Cet *Aria Gracioso* débute par un thème qu'expose le *Solo* et que reprend le *Tutti*; après quoi, le *Solo* présente à nouveau, cette fois en doubles cordes, le motif initial; puis, après de brèves interventions du *Tutti*, il effectue une série de broderies, en utilisant successivement des valeurs de plus en plus petites; c'est ainsi que la partie soulignée du thème, exposée sous cette forme :
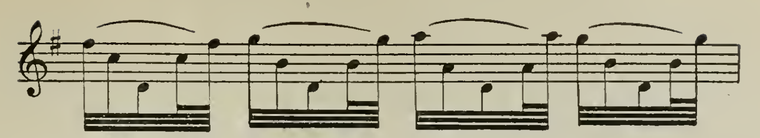


devient :

De même, dans le *Carillon*[4] qui constitue le dernier mouvement du Concerto VI, en *mi* mineur, du deuxième Livre, et dont voici le thème :



thème qui admet un intervalle mélodique, d'abord de tierce mineure, puis passant successivement à la quarte, à la quinte, à la sixte, enfin à l'octave; au fur et à mesure que la figuration se complique, Aubert exécute tout un travail de variations de plus en plus agogiques. L'effet produit est assez pittoresque en simulant, de façon ingénieuse, la mise en branle d'un ensemble de cloches; il y a notamment des arpèges qui rappellent ceux de Duval :

1. *Aria* 3/8 du Concerto VI (Ier *Livre*). On rapprochera ce thème de celui d'une sorte de valse employé par le violoniste Quentin.
2. *Allegro* 3 du Concerto VI (Ier *Livre*).
3. *Ibidem*.
4. Il s'agit ici du *Carillon* qu'Aubert fit exécuter, en novembre 1738, au Concert spirituel « par toute la symphonie ».



et des variations avec triolets et figurations en triples croches.

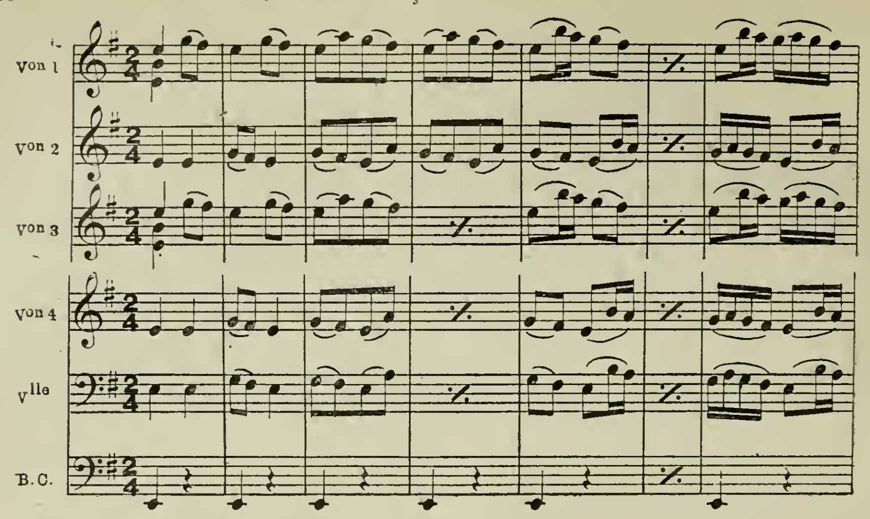
Toute cette musique est faiblement contrepointée, de trame légère, point trop chargée de pédantes imitations; cela court, cela vole, cela n'insiste pas, et l'instrumentation, en dépit du nombre relativement considérable des instruments mis en œuvre, se réduit, somme toute, à fort peu de chose. Les *Concertos à quatre violons et basse* de Jacques Aubert ne sont guère, en effet, que des sonates à deux violons et basse; les quatre violons s'y partagent presque toujours en deux groupes marchant à l'unisson, exception faite, toutefois, pour les broderies et doubles exécutés par le premier violon; mais, en général, les parties confiées aux quatre dessus ne constituent pas, à proprement parler, des parties réelles; la plupart du temps, Aubert procède par doublement des parties; dans les *Tutti*, les quatre violons sonnent ensemble, et pendant les *Soli* du violon principal, les trois autres violons dessinent généralement, et de façon fort discrète, les mêmes contrepoints. Du reste, ces *Soli* révèlent, chez Aubert, une virtuosité beaucoup moins brillante que celle qu'affirmera Leclair dans ses concertos. Alors que ce dernier confie à l'instrument soliste une partie très en dehors, chargée de traits, d'arpèges, de difficultés de toute nature, le violon solo d'Aubert se contente, le plus souvent, du rôle de « primus inter pares ».

On rencontre dans les concertos d'Aubert des passages violonistiques qui sont des *cadences implicites,* de véritables esquisses de points d'orgue. Ainsi, le dernier *Solo* du premier mouvement du deuxième Concerto de l'œuvre XVII présente un long passage en doubles cordes sur pédale de dominante qui s'achemine vers une cadence à la tonique.

Nous disions plus haut que l'écriture des concertos d'Aubert rentrait dans le type de celle dite en trio. Quelques exemples feront saisir sur le vif les procédés d'instrumentation de notre auteur.

Reprenons le *Carillon* du Concerto IV du deuxième Livre. Ce *Carillon* se retrouve avec les trois autres mouvements du concerto dans la dixième Sonate à violon seul et basse du troisième Livre, dans laquelle le musicien, pour le *Carillon* seulement, avait ajusté un basson ou un violoncelle aux deux parties de violon et de clavecin.
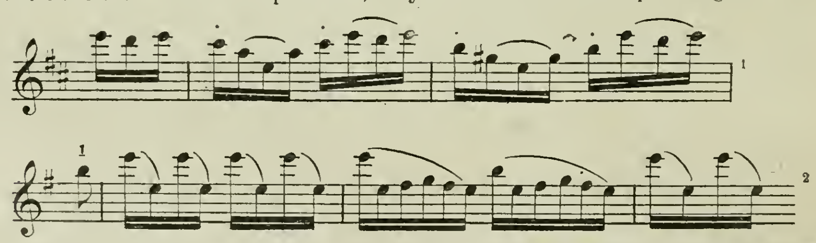
C'est cette sonate qu'Aubert a instrumentée « pour toute la symphonie », et on va voir que, dans ce travail, il ne s'est guère mis en frais d'imagination. Voici, en effet, le début du *Carillon* ainsi modifié : d'abord, dix mesures exposant le thème déjà cité avec les quatre violons à l'unisson; puis :



Il n'y a là que deux parties de violon, et non pas quatre, puisque le premier violon est doublé par le troisième, et le deuxième par le quatrième; en réalité, Aubert s'est borné à introduire un deuxième violon dans la sonate, et ce n'est qu'à partir de la vingt-quatrième mesure que les quatre parties deviennent différentes, les violons 3 et 4 frappant, alternativement, une pédale intérieure de dominante.

Nous retrouvons le même procédé dans des pièces qui, comme le deuxième mouvement du Concerto II du deuxième Livre, comportent des entrées successives et où les quatre violons entrent par couples (un, trois) (deux, quatre). On peut donc dire qu'en général les concertos à quatre violons et basse de Jacques Aubert consistent purement et simplement en sonates à deux violons et la basse.

Technique. — Jacques Aubert ne dépasse pas la quatrième position, mais il se meut avec aisance à cette position, et y exécute des traits prolongés :

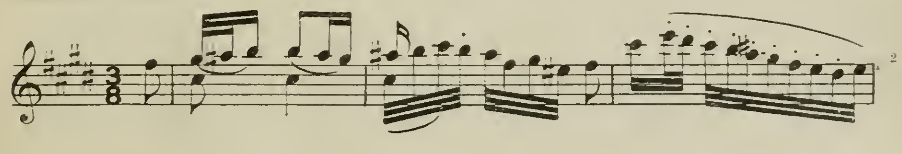


Il effectue même de brusques démanchers qui le portent d'un seul bond de la première à la quatrième position, comme dans le passage ci-après que nous empruntons à l'*Aria* très violinistique du Concerto I du deuxième Livre, où il saute, du *si* grave sur le *sol*, au *si* premier doigt sur la chanterelle, position nécessitée par les doubles cordes qui suivent :



1. *Allegro* 2/4 du Concerto I (1er *Livre*). 2. *Allegro* 2/4 du Concerto II (même recueil).

Aubert marque, de temps en temps, les doigtés qui lui paraissent utiles au point de vue de la registration. C'est ainsi que dans le *Minuetto* du Concerto V (Ier Livre), il ne veut pas que dans un certain passage on fasse sonner le *la* à vide; il indique alors que ce *la* doit être exécuté sur la deuxième corde à l'aide du petit doigt. Comme dans ses sonates, il pratique le double trille[1]. En ce qui concerne l'archet, Aubert indique généralement avec beaucoup de soin les divers coups d'archet. On trouve des traits en *staccato* dans les Concertos I et III du deuxième Livre :


[2]

* * *

JOLIS AIRS

Aubert a laissé six *Livres de Jolis Airs ajustés à deux violons avec variations* (Œuvres XXVII à XXXIII)[3], chacun de ces livres contenant une dizaine de *Suites* constituées par un nombre variable de « jolis airs » que précède généralement un *Prélude* lent ou vif. Toutes les pièces qui entrent dans la composition d'une *Suite* sont écrites dans le même ton, en vertu du vieux principe qui présidait à l'établissement des *Suites*. Le *Prélude* placé en tête cadence soit à la dominante, soit à la tonique, mais plus souvent à la dominante. Quant aux *airs* qui le suivent, ils proviennent de sources très différentes; les uns sont empruntés au répertoire de la Foire, les autres sont des chansons, chansons galantes, brunettes ou airs à boire, d'autres enfin consistent en des morceaux célèbres extraits d'opéras ou de recueils de musique instrumentale. Parmi ceux de la première catégorie, nous citerons : *Ma raison s'en va bon train*[4], *Un inconnu*[5], *Ton joli moulin*[6], *Le beau berger Tircis*[7], *Lan la dérirète*[8].

A la deuxième catégorie appartiennent : *A l'ombre d'un ormeau Lisette*[9], *Je veux garder ma liberté*[10], *Tircis couché sur l'herbette*[11], *L'autre jour, ma Cloris*[12], *Ma pinte et ma mie, o gay*[13], *Qu'ils sont doux, bouteille ma mie*[14], etc. On trouve encore la fameuse *Furstemberg*[15]; puis, Rameau est représenté par *Les Sau-*

1. *Gavotta* 2 du Concerto 1 (Ier *Livre*).
2. *Allegro ma non tropo* 2/4 du Concerto 1 (IIe *Livre*). Ici, on le voit, nous nous trouvons en présence d'un véritable trait en *staccato*.
3. L'œuvre XXX d'Aubert est le ballet des *Fêtes champêtres*.
4. *Théâtre de la Foire*, t. II, p. 46.
5. *Ibid.*, t. I, p. 89.
6. *Ibid.*, t. I, nº 67.
7. *Ibid.*, t. I, nº 83. On sait que l'air : *Le beau berger Tircis,* qui finit par ces paroles : « Hélas, Brunete mes amours, » a mis à la mode le terme de *Brunette*. Ce terme figure dans le premier volume des *Brunettes ou Petits airs tendres* que Christophe Ballard publia en 1703. Mais cette chanson était beaucoup plus ancienne. Ballard l'avait empruntée au Recueil de Bacilly de 1661 : *Recueil des plus beaux vers qui ont esté mis en chant,* recueil dans lequel *Le beau berger Tircis* se chante sur un de ces airs de *villanelles* qui jouissaient d'une si grande faveur sous le règne de Henri IV Cf. P.-M. Masson, *Les Brunettes,* Recueil de la Société internationale de musique, avril-juin 1911, p. 361).
8. *Ibid.*, t. I, nº 52.
9. Ms. 5797 (Bibliothèque de l'Arsenal), nº 82 (Chanson).
10. *Chansons galantes*, p. 47 (Danse-ronde).
11. Ms. 5797, nº 40 (Chanson).
12. *Brunettes*, t. I, p. 139. *L'autre jour ma Cloris* a paru dans le t. I du Recueil précité de Bacilly, p. 245. C'est une *Gavotte* de M. de Bouillon sur des paroles du même.
13. Air à boire.
14. *Id.*
15. *La Furstemberg,* attribuée à Campra.

vages[1], par *Les Niais de Sologne*[2], et Couperin par *Les Bergeries*[3], etc. Notons qu'il y avait de nombreux précédents à ces transcriptions de brunettes, et de chansons pour des instruments. Sans compter celles que Ballard lui-même avait publiées en 1728 et 1730, nous rappellerons les recueils de Louis Hotteterre (*Brunettes pour deux flûtes*) et les deux recueils du flûtiste Blavet qui parurent vers 1740[4].

On peut signaler la présence fréquente dans les suites d'Aubert de *Menuets* qui sont, parfois, terminaux, comme c'est le cas pour les sixième et septième Suites du premier Livre, et aussi de *Pantomimes*. Un grand nombre de suites ne comportent que deux pièces, et la dixième Suite du troisième Livre consiste en une seule pièce très développée : *Quoi, ma voisine*.

Les procédés de variation employés par Jacques Aubert, au cours de ces ouvrages, se fondent sur la présentation de *doubles*, ainsi qu'il était d'usage chez les clavecinistes. Notre musicien utilisera les thèmes de ses *Jolis Airs* en les ouvrageant et en les ornant de toutes les façons possibles. Il traitera, par exemple, *Aye, Aye, Aye Jeannette* en doubles cordes. A l'air des *Ondes*[5], il adjoindra une variation tissée de grands traits souples et fluides, et le timbre : *Tu croyais en aimant Colette*, recevra trois variations, une en croches liées de deux en deux, une en doubles cordes, et une troisième en croches liées par six et par deux[6]. Ajoutons que les *Jolis Airs*, écrits pour deux violons seulement, ne comportent pas de basse; les deux instruments égaux se renvoient mutuellement traits et figurations, mais le deuxième violon joue le plus souvent un rôle d'accompagnement. Enfin, il convient de remarquer que l'adaptation au violon d'airs vocaux va donner naissance à un genre qui s'affirmera plus tard avec un succès considérable, nous voulons parler de la *Romance* de violon.

En résumé, Jacques Aubert tient une place très honorable parmi nos maîtres violonistes du dix-huitième siècle; il a eu le mérite de créer en France le concerto de violon, et a donné à ce genre de composition une instrumentation originale, en la confiant aux seuls violons et à la basse.

Michel-Gabriel Besson.

I

Nous ignorons tout des origines de ce musicien[7]. D'après son acte de décès, il avait soixante-seize ans en 1765, et serait né, par conséquent, vers 1689.

L'*Etat de la France* de 1712 porte déjà son nom, et en 1717, Gabriel Besson, violon, touche, sur les Menus-Plaisirs, une somme de huit cent cinquante livres[8].

1. *Les Sauvages*. Rameau, *Nouvelles Suites de Pièces de clavecin* (entre 1727 et 1731) et les *Indes galantes*, Nouvelle entrée, Danse du Calumet de paix, Rondeau.
2. *Les Niais de Sologne*. Rameau, *IIe Livre de Pièces de clavecin* (1724). Ce Rondeau fut employé plus tard dans *Dardanus*.
3. *Les Bergeries*. François Couperin, *IIe Livre de Pièces de clavecin* (1717), *6e Ordre*. Ce Rondeau fut longtemps attribué à J.-S. Bach.
4. Masson, *loco cit.*, p. 366.
5. Sixième *Suite* (1er Recueil).
6. Même *Suite*.
7. La bande des violons de Marseille au dix-septième siècle présente trois Besson qui, d'après Augustin Fabre, sont « Rois des violons » : Jean-Baptiste, Nicolas et Antoine (A. Rostang, *Mémoires de l'Académie de Marseille* [1872-1874], p. 371. On rencontre aussi, à la même époque, des musiciens de ce nom en Savoie, à Ugine et à Annecy (Arch. départ. de la Haute-Savoie, E 530). Le 24 avril 1687, la naturalité est accordée à Joseph Besson, Savoyard (Arch. nat., PP. 151, fo 92vo).
8. Arch. nat. O12846, fos 21, 26.

Besson joignait à son talent de violoniste des dons de compositeur. Atteint, lui aussi, de la manie des sonates, dont le *Mercure* signalait la fréquence en 1713, il prend, le 26 juillet 1720, un privilège général, valable du 18 juillet, pour « des Sonnates de sa composition », et s'intitule ordinaire de la musique du roi[1].

Il entendait par là se dire ordinaire de la musique de la chapelle et de la chambre royales, et c'est ce titre plus explicite qu'il prend sur son *Premier Livre de Sonates à Violon seul,* daté de 1720 et dédié au roi, en des termes dont la brièveté contraste avec le verbiage laudatif alors en usage dans les épîtres dédicatoires :

« Sire,

« Je prends la liberté de présenter à Votre Majesté ces Sonnates; je cherche, autant que je le puis, à témoigner le zèle, l'attachement et le profond respect avec lequel je suis, Sire,

« De Votre Majesté

« Le très humble et très obéissant serviteur et sujet.

« BESSON[2]. »

Si l'*Etat de la France* de 1722 l'indique bien comme attaché à la chapelle[3], nous n'avons confirmation de son entrée à la chambre que le 26 janvier 1723, époque où il reçoit la survivance de François Duval aux vingt-quatre violons[4]. Un brevet du même jour portait que Gabriel Besson, une fois devenu titulaire de la charge de l'un des vingt-quatre violons, serait tenu de payer à la veuve de Duval ou à ses sœurs, Marguerite et Geneviève Duval, une somme de mille cinq cents livres[5].

Son nom figure parmi ceux des symphonistes qui accompagnent la cour à Marly, au mois de janvier 1726[6], et, en 1727, il touche, sur les Menus, une somme de quatre-vingt-dix livres, pour les concerts auxquels il a pris part dans les diverses résidences royales[7].

Sur ces entrefaites, François Duval mourait à Versailles, le 27 janvier 1728; Gabriel Besson assistait aux obsèques de celui dont il recueillait la succession aux vingt-quatre violons, et l'acte de décès de Duval porte sa signature, dont nous donnons ci-après le fac-similé, à côté de celle de Jean-Baptiste Marchand l'aîné[8].

Gabriel Besson

Un mois après la mort de celui dont il recevait la charge, le roi délivre un

1. M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 426.

2. Ce Livre, gravé par F. du Plessy, se vendait à Paris, chez l'auteur. En voici le titre : *Sonates | A Violon seul | Et la Basse continue | Livre premier | Dédié au Roy | Composé | Par le* Sr *Besson, Ordinaire de la Musique | de la Chapelle et Chambre de Sa Majesté* | Gravé par F. du Plessy | Prix 6 livres. | Se vend à Paris | chez | L'Auteur, rue des Boucheries, proche les Quinze-Vingt, chez un coreyeur | La veuve Foucault. | 1720. | A. P. D. R.

Le recueil manuscrit de la Bib. nat. qui porte la cote Vm^7 4879, et qui contient des sonates de violon de Henry Eccles, renferme la première Sonate de Besson.

3. *Etat de la France,* 1722, t. I, p. 156.

4. Arch. nat., $O^1 67$, fº 38.

5. *Ibid.*, $O^1 67$, fº 39.

6. *Mercure,* février 1726, p. 388.

7. Arch. nat., $O^1 2857$, f°s 175vo, 178, 180.

8. Rappelons que Jean-Baptiste Marchand s'appelait l'aîné parce que, bien que deuxième fils de Jean Marchand, il était devenu l'aîné par suite de la mort de son frère Jean-Noël, en 1710.

brevet d'assurance de mille livres sur cette charge, en faveur de Besson et de sa veuve, enfants ou héritiers[1].

Gabriel Besson va nous fournir un nouvel exemple de ce cumul de charges que nous avons déjà rencontré chez plusieurs musiciens du roi. Le 25 août 1728, en effet, il recevait un brevet d'assurance de cinq mille livres sur la charge de joueur de musette et flûte de la chambre. En voici le texte :

« Le Roy étant à Fontainebleau, Gabriel Besson auroit très humblement représenté à Sa Majesté qu'elle auroit eu la bonté de lui accorder la charge de joueur de Musette et Flûte de sa Chambre, sur la démission de Pierre-Alexandre Pièche, mais qu'ayant été obligé d'emprunter pour l'acquérir, il la supplioit de vouloir lui accorder un Brevet d'assurance sur ladite charge. A quoy ayant égard, Sa Majesté a déclaré et déclare, veut et entend qu'au cas où ledit Besson vienne à se démettre de ladite charge ou à décéder en possession d'icelle, celui qui sera agréé pour la remplir soit tenu de payer comptant à lui, sa veuve, enfans ou héritiers, la somme de cinq mille livres[2]. »

Mais son instrument principal restait le violon, sur lequel il possédait un remarquable talent. Ainsi, au mois d'août 1729, la D^lle^ Couperin, fille de l'organiste du roi, ayant joué devant la reine diverses pièces de clavecin, se fit entendre le 24, veille de la fête de la Saint-Louis, pendant le souper du souverain : « Elle était accompagnée seulement par le sieur Besson, ordinaire de la Chapelle et Chambre du roi, écrit le *Mercure,* lequel s'est fait une étude particulière pour jouer parfaitement ces sortes de Pièces en adoucissant extrêmement son violon ; ces différents morceaux ont été très goûtés[3]. »

A la fin de cette même année 1729, le 7 novembre, la reine, remise de ses couches, vint dîner au vieux Louvre et y assista à un brillant concert, où figuraient, à côté de Mlle Antier, Besson, Rebel, Le Roux, Francœur, Le Noble, Braun, Marchand, Alarius et Brunel[4].

Gabriel Besson était marié en 1732; il avait épousé la fille unique de ce Pierre-Alexandre Pièche dont la charge lui était promise. C'est ce qui résulte d'une donation faite, le 15 mars 1732, par Pierre-Alexandre Pièche et par sa femme, Henriette Duhamel, à leur fille Henriette-Claude Pièche, « épouse du sieur Michel Gabriel Besson, ordinaire de la musique de la chambre de Sa Majesté ». Les époux Besson habitent alors à Versailles, place Dauphine, paroisse Notre-Dame[5].

Aux termes de cette donation, et « pour la bonne et solide amitié » qu'ils portaient à leur fille, les époux Pièche lui donnaient quatre immeubles, dont une grande maison à porte cochère, avec jardin, située au Grand Charonne, deux fermes, La Butte et La Gaussinière, et un pré situés près de Saint-Calais (Sarthe), enfin une rente foncière de 11 livres 2 sols 4 deniers due par un sieur Badère demeurant à la Chapelle-Gauguain.

De ces divers biens, la maison et le jardin de Charonne appartenaient en propre à Pièche[6], les autres constituaient la dot de Henriette Duhamel[7].

1. Arch. nat., O^1^72, f° 61.
2. *Ibid.*, O^1^72, f° 325.
3. *Mercure,* août 1729, p. 1874. Il s'agit ici de Marguerite-Antoinette Couperin.
4. *Ibid.*, novembre 1729, p. 2719.
5. Les époux Pièche habitaient ordinairement « en leur maison sise au Grand-Charonne près Paris ».
6. *Partage* de la succession de Pierre Pièche, ordinaire de la musique du roi, et de D^lle^ Claude Lefas, son épouse, passé devant Lamy, notaire à Versailles, le 12 décembre 1706, et *Acte de licitation* passé entre Pierre-Alexandre Pièche et Pierre Pièche, son frère, devant Desecures, notaire à Paris, le 23 juillet 1710.
7. Ces biens lui furent laissés par son père

Les donateurs révoquaient une procuration dressée le 17 janvier précédent, à l'effet de vendre tous leurs biens, à l'exception de la maison du Grand Charonne ; l'estimation de ceux-ci se montait à huit mille livres, soit cinq mille[1] pour la maison et le jardin du Grand Charonne et trois mille livres pour le reste ; afin de marquer sa reconnaissance à ses parents, Henriette-Claude Pièche consentait à ce que l'usufruit des biens du premier mourant passât au survivant des donateurs.

Enfin, une clause de l'acte témoignait de la parfaite union qui régnait dans la famille : les donateurs « voulant donner au sieur Besson, leur gendre, des marques de leur amitié et affection pour luy, par reconnaissance de ses soins et de son attachement pour eux », décident qu'en cas de prédécès de sa femme, il jouira, sa vie durant, des revenus de tous leurs biens[2].

Des enfants issus du mariage de Gabriel Besson avec Henriette-Claude Pièche, nous connaissons un garçon et deux filles; le fils, Gabriel-Louis, naquit le 10 avril 1733 et fut baptisé le lendemain à Notre-Dame de Versailles[3]. Des deux filles, l'une, Henriette-Angélique, naquit le 1er novembre 1741, l'autre, Marie-Charlotte-Gabrielle, le 4 juin 1745, toutes deux à Versailles[4].

Les états de payement des Menus-Plaisirs permettent de suivre de près la carrière de Besson ; il touche cent quatorze livres pour les dix-neuf concerts auxquels il a participé à Marly, en janvier 1734 ; de plus, on lui rembourse ses voitures[5], et les soixante et un concerts donnés devant la reine lui valent trois cent soixante-six livres[6]. En 1738, il reçoit successivement cinq cent soixante-seize, douze et trente livres[7] ; en 1739, les quatre-vingt-cinq concerts exécutés dans les résidences royales de Versailles, Compiègne, Marly et Fontainebleau lui valent cinq cent dix livres[8], et, en 1744, les six concerts donnés à Marly au mois de janvier lui rapportent trente-six livres, auxquelles vient s'ajouter une gratification de quatre cents livres que perçoivent comme lui Guignon, Guillemain et Mondonville[9].

Besson s'efforce d'assurer à son fils Louis-Gabriel l'héritage de ses emplois à la musique royale : celui-ci devient, le 29 novembre 1746, son survivancier comme joueur de musette et de flûte, et aussi comme membre des vingt-quatre violons,

François Duhamel, veuf de Henriette Hédouin sa mère; ils figurent dans le contrat de mariage de François Duhamel, passé le 24 septembre 1699 devant Aubert, notaire à Saint-Calais.

1. *Procuration* du 17 janvier 1731 (Minutes Haizet, notaire à Versailles).

2. *Donation* Pierre-Alexandre Pièche et sa femme à Dlle Henriette-Claude Pièche, femme Besson, 15 mars 1742 (Minutes Maurice Langlois, notaire à Versailles).

3. « L'an 1733, le onzième avril, Gabriel-Louis, fils de Michel-Gabriel Besson, Musicien de la Chapelle et Chambre ordinaire du Roi, et de Henriette-Claude Pièche, son épouse, né du jour précédent, a été baptisé. Parrain, Simon Debèze; marraine, Marie Foisse. » (*Extrait des Registres des Baptêmes de l'Eglise Royale et Paroissiale de Notre-Dame de Versailles pour l'année 1733,* Arch. nat., O¹668.)

4. « L'an 1741, le 2 novembre, Henriette-Angélique, née d'hier, fille de Michel-Gabriel Besson, ordinaire de la musique du Roi, et de Claude-Henriette Pièche, son épouse, a été baptisée. Parrain, Noël-Guillaume Marin, bedeau du Saint-Sacrement; marraine, Angélique Morsans. » (Arch. nat., O¹668.)

« L'an 1745, le 4 juin, Marie-Charlotte-Gabrielle, née d'aujourd'huy, fille de Michel-Gabriel Besson, ordinaire de la musique de la chapelle et de la chambre du Roi, et de Claude-Henriette Pièche, son épouse, a été baptisée. Parrain : Louis-Gabriel Besson, frère de l'enfant; la marraine : Marie-Charlotte Vincent, fille de Charles Vincent, Ministre du Roi à Cassel, et cousine de l'enfant, qui ont signé avec le père présent. » (Arch. nat., O¹668). Ces deux extraits baptistaires proviennent de Notre-Dame de Versailles.

5. Arch. nat., O₁2861, f° 239.

6. *Ibid.,* O₁2861, f° 315vo.

7. *Ibid.,* O¹2862, f° 211vo, 264vo.

8. *Ibid.,* O¹2864, f° 278.

9. *Ibid.,* O¹2865, fos 272, 326.

à charge, lorsqu'il sera titulaire de ces deux emplois, de payer six mille livres à Henriette Pièche, sa mère[1].

En 1758, Besson figure parmi les vétérans, aux appointements de quatre cents livres, pendant que six cents livres sont allouées à son fils, pour prix d'un violon fourni à Mesdames, de plusieurs livres de musique et des « peines et soins » pris par lui à leur service[2].

Gabriel Besson père figure encore au nombre des violons de la chapelle, avec mille trois cents livres de gages, alors que Gabriel Besson fils touche, sur le même état, une somme de sept cents livres[3]. Il compte aussi, en 1759, avec son fils, parmi les violons du Concert de la reine[4].

C'est sans doute Besson fils que Léopold Mozart entendit à Versailles, et qu'il cite dans son Carnet de voyage (nov. 1763-avril 1764[5]).

Michel-Gabriel Besson mourut à Versailles, le 22 août 1765, à l'âge de soixante-seize ans, et fut enterré le lendemain à Notre-Dame de cette ville, en présence de son fils, Gabriel-Louis, et de trois cousins[6].

Admis à la vétérance, en novembre 1764, Gabriel-Louis, qui avait épousé une femme de chambre de Madame Victoire, Marguerite-Victoire Magault, devint huissier ordinaire de la chambre de Madame Victoire, et reçut, en cette qualité, le 12 novembre 1780, une pension de mille livres sur le trésor royal[7]. En 1773, il figure pour deux mille cinq cents livres sur l'état des vétérans de la Musique[8], et touchait donc, en tout, trois mille cinq cents livres. Gabriel-Louis mourut à Versailles, le 23 août 1785[9].

Quant aux deux filles de Michel-Gabriel Besson, elles reçurent, par brevet du 1er septembre 1765, une subsistance de cent cinquante livres sur le trésor royal, en raison des services de feu leur père, puis, le 12 janvier 1786, une nouvelle pension de cent cinquante livres chacune, en raison des deux charges de violon de la chambre et de musette, détenues par feu leur père, charges qui avaient été supprimées par l'édit d'août 1761[10].
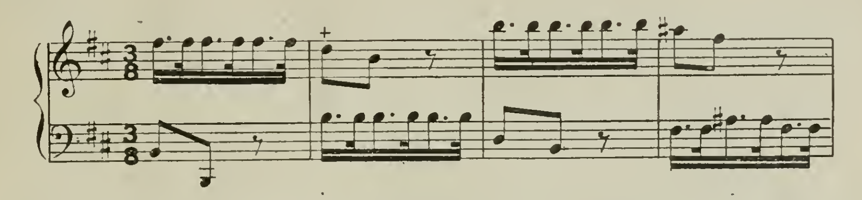
II

Le Livre de *Sonates à Violon seul et Basse* que Michel-Gabriel Besson publia en 1720 contient dix sonates et fait emploi de la clef de *sol* deuxième ligne.

1. Arch. nat., O¹90, f° 286. — O₁202, f° 81.
2. *Ibid.*, O¹2865, f° 38, f° 81vo.
3. *Ibid.*, O¹2842³.
4. *Etat actuel de la Musique de la Chambre du Roi et des trois Spectacles de Paris,* 1759, pp. 63, 65.
5. Léopold Mozart cite : « MM. Havand (?) [Haranc?] et Besson, violonistes. » (Wyzewa et Saint-Foix, *Mozart*, t. I, p. 52.)
6. « Le même jour et an que dessus [1765, le 23 août], Gabriel Besson, ancien ordinaire de la musique de la chapelle et chambre du Roy, âgé de soixante-seize ans, décédé d'hier, a été inhumé par nous soussigné, prêtre de la mission faisant les fonctions curiales, et en présence de M. Gabriel-Louis Besson, ordinaire de la musique du Roi, et de M. Mathieu Legrand, ordinaire de la musique du Roi, et de M. Etienne Legrand, ordinaire de la musique du Roi, Jean-Joseph Pièche, huissier de la Chambre de Madame la Dauphine, tous trois cousins du deffunt et autres qui ont signé avec nous. » (*Etat civil de Versailles,* Notre-Dame, 1765, *Décès*, f° 43.)
7. Arch. nat., O₁668.
8. *Ibid.*, O₁842.
9. « L'an 1785, le 24 août, Gabriel-Louis Besson, Ecuyer, huissier de la chambre ordinaire de Madame Victoire de France, époux de Marguerite-Victoire Magault, décédé d'hier, âgé de cinquante-deux ans, a été inhumé en présence de Jean-Louis-Marie Aubert, Ecuyer, garçon de la chambre du Roy, et de Charles Marchand, directeur général de la régie. » (*Extrait des Registres des Séputtures de la Paroisse Royale de Saint-Louis de Versailles,* 1785. Arch. nat., O¹ 668.)
10. Arch. nat., O¹668.

Morphologie. — Ces dix sonates comprennent toutes quatre mouvements, avec début grave ou animé ; leur terminologie, exclusivement italienne, mélange les désignations agogiques et esthétiques et les titres d'airs de danse. Besson se sert fréquemment de l'épithète *affettuoso* qu'il applique aux *Arias* et aux *Gavottes*[1]. Nous signalerons le titre de *Tromba* attribué au mouvement final de la Sonate III, et qui qualifie une sorte de sonnerie ou de *Caccia* en 6/8. L'*Aria* se dédouble dans la Sonate II.

Thématique et composition. — La mélodie de Besson est assez capricieuse et utilise volontiers des thèmes saccadés avec répétition d'une même note. On trouve un exemple frappant de cette thématique dans la *Corrente* de la Sonate IV.

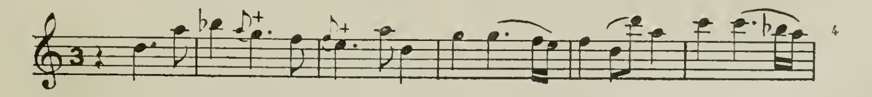


Notre musicien, dans la *Tromba* de la Sonate III, traitera encore en style saccadé des arpèges de fanfares. Il aime aussi les *grupetti* à la tierce supérieure et inférieure.

L'*Allegro* en musette de la Sonate VI, avec ses réponses canoniques de la basse, rappelle tout à fait l'*Hirondelle* de Daquin[2].

De même encore, la *Gavotta gracioso* de la Sonate VIII présente, dans la deuxième reprise, un épisode en musette, avec dédoublement de la viole, laquelle est chargée des figurations de la basse et du clavecin, qui réalise des tenues, celles-ci quelquefois octaviées[3].

Dans les mouvements lents, la mélodie de Besson est fréquemment accidentée de grands écarts, qui lui confèrent un certain lyrisme, témoin cette *Sarabande* :
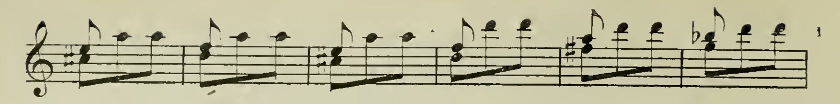


Le cyclisme se manifeste çà et là, notamment dans les Sonates V et VI ; on rencontre aussi des esquisses de *Vorhalt*[5].
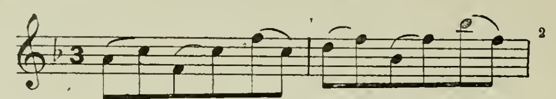
Technique. — Besson ne dépasse pas la troisième position ; il exécute des trilles continus de quatre mesures[6] et des doubles cordes assez faciles ; de nombreux *coulés* et *grupetti* se glissent dans ses mélodies.

Son archet ne manque ni de souplesse ni de ressources. Il exécute des *brisures* qui atteignent un écartement d'octave[7] et des batteries entremêlées de doubles cordes :

1. Sonates II, IV, V.
2. Claude Daquin, *Premier Livre de Pièces de clavecin* (1735), dédié à Mlle de Soubise. — *L'Hirondelle, Rondeau.*
3. Cette particularité, assez rare, mérite d'être signalée.
4. *Sarabanda* 3 de la Sonate X.
5. Sonate I, *Adagio.*
6. *Tromba* 6/8 de la Sonate III. C'est une sorte de fanfare.
7. *Allemanda* C de la Sonate X.



Tel passage, en croches liées de deux en deux :



exige beaucoup de souplesse de poignet. Enfin, on trouve du *staccato* dans la *Corrente* de la Sonate II. Sans s'élever au-dessus d'une honorable moyenne, Michel-Gabriel Besson est un bon violoniste, qui connaît tous les artifices techniques en usage de son temps.

François Francœur.

I

Ainsi que nous l'avons vu dans les pages que nous avons consacrées à Louis Francœur, son frère cadet, François, naquit de Joseph Francœur et de Charlotte Converset, le dimanche 21 septembre 1698, et fut baptisé le 25, en l'église Saint-Germain-l'Auxerrois[3].

Élève de son père pour le violon, François Francœur avait acquis, dès l'âge de quinze ans, un talent de violoniste assez solide pour obtenir un emploi de « dessus de violon » dans le « Grand chœur » de l'orchestre de l'Opéra, aux appointements de quatre cents livres[4]. En même temps, François Francœur cultivait la composition et publiait en 1720, à l'aide d'un privilège du 22 août, un *Livre de Sonates à violon seul et basse continue* qu'il dédiait à une bonne musicienne, la marquise de Bacqueville[5]. Le violoniste célèbre les mérites artistiques de sa protectrice dans les termes suivants :

1. *Allegro* 3/8 de la même Sonate.
2. *Corrente Allegro*, 3 de la Sonate VIII.
3. Nous donnons, ci-après, son acte de baptême :

« Du Jeudy, vingt-cinquième septembre 1698, fut Baptizé François, fils de Joseph Francœur, Bourgeois de Paris, et de Charlotte Converset, sa femme, rue Jean-Tison ; le parrein, Me François Le Gallois, rapporteur des criées au Châtelet ; la marreine, Dlle Françoise Cotelle, fille du Sr Charles Cotelle, vendeur de poissons de mer frais, secs et sallés ; l'enfant est né le Dimanche, 21e du présent mois. Et ont signé à la minute. » (*Extrait de baptême du 25 septembre 1698, tiré de la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois,* Arch. nat., O¹675₄. Voir aussi Ms. fr. 12526, p. 367.)

4. Arch. Opéra, A₁. — Etat du 11 janvier 1713. — De même, en 1718, Francœur cadet compte parmi les dessus de violon de l'orchestre de l'Opéra (N. Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris,* 1719, p. 115).
5. Ce privilège est inscrit à la fin du *Premier Livre de Sonates.* — La marquise de Bacqueville, fille d'un frère du duc de Châtillon, gouverneur du Dauphin, n'aimait pas que la musique ; malgré sa mauvaise santé, elle était d'une gourmandise prodigieuse, et Luynes raconte qu'elle trépassa dans les coliques (Luynes, *Mémoires,* t. V, p. 363, du mardi 13 mars 1744, à Versailles). Le titre de ce livre de sonates est ainsi libellé :

Sonates | *à violon seul* | *et B. C.* | *Dédiées* | *à Madame la Marquise* | *de Bacqueville* | *Composées par M. Francœur* | *le cadet, Ordinaire de l'Académie Royale de Musique* | *Livre Ier* | Prix 8 livres en blanc. | Se vend à Paris | chez | l'auteur, petite rue du Chevalier-du-Guet, au Cheval-Noir | M. Foucault, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or, et à la porte de l'Opéra | Avec Privilège du Roy, 1720. | Gravées par Chevillard.

Une autre édition que possède la Bib. nationale sous la cote Vm⁷ 732 est postérieure à 1727, puisque Francœur s'y intitule : « Compositeur de la Musique de la Chambre du Roy. » Il demeure alors « carfour des Quatre-Cheminées, butte Saint-Roch ».

« Madame,

« La Protection dont vous avez bien voulu honorer mes ouvrages me fait prendre la liberté de vous offrir ces Sonates. La connaissance parfaite et le goût que vous avez pour la musique dans laquelle vous excellez me flatent d'un heureux succez et me persuadent que le public les recevra favorablement, puisqu'elles ont pu mériter un moment votre attention, et faire plus d'une fois votre amusement; c'est le fruit le plus glorieux que je puisse en tirer, n'ayant d'autre but que de vous plaire en vous assurant que je suis, avec un très profond respect, Madame, votre très humble et très obéissant serviteur.

« FRANCŒUR LE CADET. »

La même année, il touchait dix livres par représentation, à titre de musicien de l'Opéra payé par les Menus, pour les représentations du ballet de *Cardenio*[1].

Il partit ensuite pour l'étranger et gagna Vienne avec le général de Bonneval[2]. J.-J. Fux se trouvait alors dans la capitale autrichienne, et il se pourrait que notre musicien l'eût approché; au mois de juillet 1723, il séjournait à Prague, à l'occasion des fêtes du couronnement de l'empereur Charles VI, où sa présence est signalée par Marpurg[3].

Nous ignorons la suite de ses pérégrinations ; toujours est-il qu'en 1726, pendant la saison du Concert spirituel, François Rebel et François Francœur, préludant à leur longue collaboration de compositeurs par une collaboration d'exécutants, commencèrent à se produire ensemble dans des duos de violon : « Le mercredi de la Passion, rapporte le *Mercure,* les sieurs Rebel et Francœur, de l'Académie royale de musique, jouèrent une pièce de simphonie à deux violons, qui fit beaucoup de plaisir[4]. »

Mis en vedette par ses sonates, François Francœur reçoit le 24 septembre 1727 la survivance de la charge de compositeur de la musique de la chambre, sur la démission de Jean-François de la Porte[5]. Puis, au printemps de 1729, il est admis, sur sa demande, dans les ordres royaux militaires et hospitaliers de N.-D. du Mont-Carmel et de Saint-Lazare de Jérusalem, dont Louis, duc d'Orléans, était grand maître.

Voici le texte des *Lettres de réception de frère servant d'armes* de ces ordres qui furent délivrées à François Francœur le 10 mai 1729 :

« Louis d'Orléans Premier Prince du sang, Duc d'Orléans... sçavoir faisons qu'ayant agréé l'humble prière qui Nous a été faite par François Francœur, Compositeur de la Musique du Roy, à ce qu'il Nous plût le recevoir franc servant d'armes dans nos dits Ordres, et ayant été particulièrement informé de ses bonne vie, mœurs, Religion catholique, apostolique et Romaine, Naissance légitime et honorable Extraction, tant par l'Enqueste qui a été faite que par les autres preuves qui ont été mises ez mains des Commissaires par Nous à ce députez, dont Nous fait raport.

1. Arch. nat., O[1]2851, f° 174.

2. Claude-Alexandre, connu sous le nom de chevalier, puis de comte de Bonneval, entra aux Gardes françaises en 1698; en 1706, il passa au service de l'Empereur qui le fit d'abord général de bataille, puis général de l'artillerie de ses armées (La Chesnaye des Bois, t. III, pp. 510, 511. — Voir *Mémoires sur le Comte de Bonneval* par le prince de Ligne, Ed. Barbier, Paris, 1817, et Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi,* t. V, pp. 397, 415).

3. Marpurg, *Beyträge,* t. I, pp. 216, 222. — Vidal, *Les Instruments à archet,* t. II, p. 128.

4. *Mercure,* avril 1726, p. 843.

5. Arch. nat., O[1]71, f° 300 v°.

« A ces causes,... Nous avons ledit Sr Francœur fait et créé, faisons et créons franc servant d'armes desdits Ordres Royaux Militaires et Hospitaliers parmy les frères servans d'armes à compter du vingt-huitième jour du mois d'avril de la présente année 1729, auquel il a été reçu par notre frère Jean Baptiste Bosc (?) Commandeur, Chancelier et Garde des Sceaux de nos dits Ordres...

« Donné à Paris, le 10 mai 1729.

« Louis d'Orléans[1]. »

Après avoir brigué cette distinction qui fut rarement accordée à un musicien, Francœur, le 22 octobre 1730, remplace aux vingt-quatre violons Jean-Baptiste Senallié, décédé[2] ; enfin, le mois suivant, il se marie dans des conditions qu'il importe de rappeler.

Il épousait, en effet, une fille de la célèbre tragédienne Adrienne Le Couvreur, Elisabeth-Adrienne Le Roy, née à Paris le 2 septembre 1710 et dont nous donnons, ci-après, l'acte de baptême :

« L'an 1710, le mercredi 3 septembre, fut baptisée Elisabeth-Adrienne, née d'hier, fille de Philippe Le Roy, officier de Mgr le Duc de Lorraine, et de Adrienne Le Couvreur, sa femme, demeurant rue Coqueron [Coq-Héron]. Le Parein : François Hérissé, Md traiteur, la Maraine, Elisabeth Fonpré, veuve d'un officier du Roy. Le Père absent, et ont signé[3]. »

En dépit de la précision et de l'aspect de régularité de cet acte, on attribua la fille d'Adrienne Le Couvreur à plusieurs personnages[4].

Quoi qu'il en soit, le contrat de mariage Le Roy-Francœur, passé devant Me Chèvre, notaire à Paris, le 20 novembre 1730, nous renseigne de façon très intéressante sur la situation des deux époux[5].

Adrienne Le Couvreur était morte subitement le 20 mars 1730, à 11 heures du matin, et avait été enterrée clandestinement, dans des conditions particulièrement macabres. Par son testament du 7 avril 1729, déposé chez Me Nicolas de Savigny, notaire au Châtelet, elle instituait de Ferriol d'Argental son légataire universel, et payait, de la sorte, une dette de reconnaissance à un ami dévoué entre tous. En réalité, ainsi que le remarque M. Monval, auquel nous empruntons

1. *Lettres de réception de frère servant d'armes dans les Ordres Royaux Militaires et Hospitaliers de Notre-Dame du Mont-Carmel et de Saint-Lazare de Jérusalem. Pour M. Francœur.* (Pièce sur parchemin. Bib. du Conservatoire.)

2. Arch. nat., O174, fo 409. — Une ordonnance de décharge, datée de Compiègne, 4 août 1736, prescrivait de payer à François Francœur les gages et droits appartenant à sa charge, depuis et y compris le 15 octobre 1730, jour du décès de Senallié, jusqu'au 15 novembre suivant (O180, fo 407).

3. *Ibid.*, O1675[4]. Cf. Campardon, *L'Académie royale de musique au dix-huitième siècle*, t. I, p. 203. On rapprochera le mariage de François Francœur de celui de son ami François Rebel, qui, trois ans plus tard, épousait une fille naturelle de la Prévost.

4. D'après Desboulmiers, le premier amant d'Adrienne aurait été un certain baron D., officier au régiment de Picardie, qui se trouvait à Lille au moment où la comédienne jouait dans cette ville avec la troupe de la veuve Fonpré (Desboulmiers, *Honny soit qui mal y pense, ou Histoire des filles célèbres du dix-huitième siècle ; Histoire d'Adrienne Le Couvreur*, IVe partie, t. II, p. 185, Londres, 1766). D'autres nomment comme étant le père de cette enfant, le comédien Clavel, frère de Mlle Fonpré qui fut, effectivement, dit M. Monval, le camarade et peut-être l'amant d'Adrienne (*Lettres d'Adrienne Le Couvreur*, Ed. Monval, 1892, p. 15).

5. Sur le mariage Le Roy-Francœur, Cf. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi* (Ed. Garnier), t. I, p. 206. La deuxième fille d'Adrienne Le Couvreur était fille de M. Glinglin qui devint préteur de Strasbourg. Sainte-Beuve se trompe en soutenant qu'elle était l'aînée; elle naquit en 1714. — *Contrat :* Le Sr Francœur et la Dlle Le Roy, le 20 novembre 1730. Minutes Fleury, notaire à Paris.

tous ces détails, ce legs universel consistait en un fidéicommis en faveur de ses deux filles[1].

Le contrat du 20 novembre 1730 nous montre, en effet, d'Argental dotant Elisabeth-Adrienne, non pas de trente mille livres, comme on l'a dit, mais seulement de vingt-six mille livres, « par l'amitié qu'il a pour ladite demoiselle future épouse, et voulant lui en donner des marques ». Cette somme de vingt-six mille livres fait l'objet d'une donation entre vifs, pure et simple et irrévocable ; elle est ainsi constituée :

1° 1315 livres, obligation de la Comédie française, payable en février 1731.

2° 711 livres, billet de ladite Comédie française, payable aussi en février 1731.

3° 4200 livres, obligation de M. Dubreuil de ladite Comédie.

4° 2750 livres, dues par M. Berrier.

5° 5204 livres, tant en deniers comptants qu'en lits, tapisserie de haute lice et glands, que Francœur déclare avoir reçus.

D'Argental spécifie que sa donation, composant la dot de la demoiselle Le Roy, lui demeurera propre, sans qu'il entre rien d'elle dans la communauté. En cas de prédécès de la future épouse, le futur époux devait jouir de l'usufruit de la dot ainsi constituée ; s'il n'y avait pas d'enfants, le fonds de la dot appartenait à Françoise-Ursule-Catherine nommée Le Couvreur, fille mineure de M. Glinglin, préteur royal de Strasbourg[2], et de défunte D[lle] Adrienne Le Couvreur, née à Strasbourg le 22 février 1714, qui se trouvait substituée à la future épouse. Dans le cas où Françoise-Ursule-Catherine viendrait à mourir avant Francœur, sans postérité, la dot serait la propriété dudit Francœur.

Au pied du contrat, on relève une foule de signatures intéressantes; d'abord celle du futur époux, compositeur de musique de la chambre du roi, demeurant rue Levesque, paroisse Saint-Roch; puis celle de Marie-Henry Jourdieu, sieur de Laubinière, officier du roi, demeurant rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Roch, « au nom et comme tuteur de D[lle] Élisabeth-Adrienne Le Roy, mineure, à ce présente et de son consentement..., demeurant ledit de Laubinière et ladite D[lle] Le Roy, même maison, rue et porte Saint-Honoré, paroisse Saint-Roch[3] ».

Étaient en outre présents Charles-Augustin de Ferriol d'Argental[4], le marquis d'Ussez et son fils[5], Bertrand-René Pallu, conseiller du roi, maître des requêtes, Antoine-Ferriol de Veyles[6], lecteur de la Chambre du roi, D[lle] Charlotte-Élisabeth Aïssé, Paul-César-Fabrice Bombarde de Bossué, capitaine des

1. Monval, *loco cit.*, p. 233, en note. M[lle] Aïssé écrit : « La mort de la Le Couvreur a beaucoup occupé d'Argental. » (Lettre XXVI de mars 1730.) Il s'appelait Charles-Augustin de Ferriol d'Argental et était conseiller du roi au Parlement.

2. Au sujet de Glinglin, voir notre article sur les Bouffons inséré dans la *Revue S. I. M.* du 15 juin 1912 et tirage à part.

3. Laubinière avait été désigné par les amis d'Elisabeth Le Roy pour remplir auprès de celle-ci les fonctions de tuteur; il fut nommé en cette qualité par sentence rendue par le lieutenant civil, le 16 novembre 1730. Dans sa biographie d'Adrienne Le Couvreur, M. Monval s'est demandé ce qu'était ce Laubinière qui assista à l'enfouissement de la pauvre comédienne : « Deux portefaix guidés par un seul ami, M. de Laubinière, allèrent l'enterrer dans un chantier désert du faubourg Saint-Germain. » (*Loco cit.*, p. 219.) Il a émis l'hypothèse qu'il était peut-être l'exempt chargé de l'escouade du guet qui accompagnait le corps. Laubinière figure sur l'*Etat général de tous les gratis de l'Opéra*, en janvier 1744 (*loco cit.*, p. 65).

4. On lira sur ce personnage l'admirable lettre écrite à sa mère, le 22 mars 1721, par Adrienne Le Couvreur qui voulait éloigner d'elle le jeune d'Argental passionnément épris (Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, t. I, pp. 207, 208).

5. Tous deux signent *Dussé*.

6. Il signe *Ferriol du Pont de Veyle*.

cuirassiers de S. A. Électorale de Bavière, René de Béarn[1], Vincent Rougeau, président au Parlement, etc. On voit que la robe et l'épée se trouvaient également et brillamment représentées.

Parmi les « amis » du futur époux, outre son frère Louis, Nicolas Robert et Pierre Buffier marchands, Louis-Timoléon de Rochemore Solorgues signait à côté de François Rebel fils, officier du roi.

Les époux adoptaient le régime de la communauté, selon la coutume de Paris; Francœur reconnaissait à sa femme quarante mille livres de douaire préfixe, somme produisant mille livres de rente sur les Aides et Gabelles et dont il était propriétaire en vertu d'un transport du 25 octobre 1730. Enfin, le contrat[2] enregistrait une clause de donation, par Francœur, de tous ses biens existant au jour de son décès, en faveur de sa femme[3].

Aussitôt après le mariage de François Francœur, une affaire scandaleuse, dont l'origine remontait à une époque un peu antérieure et à laquelle il se trouvait mêlé, allait défrayer la chronique parisienne. Nous en résumons, ci-après, les faits essentiels.

On pouvait lire, dans les *Nouvelles à la main* du 14 mars 1730, l'entrefilet qui suit : « Le sieur Lys, Juif qui logeait à l'hôtel de Lery, rue du Colombier, où il a beaucoup figuré, partit ces jours derniers pour s'en retourner en Hollande, après avoir donné des marques publiques d'une générosité extraordinaire envers ses domestiques et les pauvres, et sans compter des louis d'or, écus de six livres et de trois livres, avant son départ[4]. »

Ce sieur Lys n'était autre que le fameux du Lys, ou du Liz, alias Lopez, né à Amsterdam, israélite prodigieusement riche, qui, au cours d'un voyage en France effectué en 1729, s'était follement épris d'une chanteuse de l'Opéra, M[lle] Pélissier[5]. Et pourtant le personnage n'avait rien de ragoûtant : il dégageait « la plus affreuse haleine qu'on puisse imaginer, une vapeur empoisonnée sortant de trois paires de culottes qu'il ne quittait jamais[6] ». De plus, il était sot, ennuyeux et prétentieux. Comme bien l'on pense, cette histoire donna lieu à une foule de ragots dont, complaisamment, Bois-Jourdain se fait l'écho : « M[me] du Tort, écrit-il, sœur du comte de Nocé, se mêla à l'intrigue qui provenait de ce que la Pélissier voulait se vendre, et que M[me] du Tort voulait toucher une commission[7]. » Glissons sur ces honteux marchandages. La Pélissier « emploie tout son art » à soutirer des pierreries et de l'argent à son adorateur; elle y

1. M[e] René de Béarn, chevalier de Brassac, fut parrain de la fille de Francœur, en 1741.

2. *Contrat* passé par-devant Chèvre, notaire à Paris, le 20 novembre 1730. *Transport* du 25 octobre 1730. Minutes Fleury.

3. Cette clause était ainsi justifiée : « Et ledit S[r] Francœur, voulant reconnaître les bontés que ledit S[r] d'Argental a pour la D[lle] future épouse et l'amitié qu'il a pour elle. »

Le 11 juin 1733, Francœur, qui demeurait alors rue Neuve-des-Petits-Champs, donnait à d'Argental quittance de 7661 livres restant à verser par ce dernier sur les 26.000 livres de dot de sa femme (Minutes Fleury).

4. Ms. 26700. Bib. de la Ville de Paris.

5. Sur du Lys et ses aventures, voir A. Jullien : *Amours d'Opéra au dix-huitième siècle*, 1908, pp. 59 et suiv., et l'article de M. Scheurleer : *Jean-Marie Leclair l'aîné in Holland* (Recueil de la Société internationale de musique, janvier 1909). Le nom de du Lys connut d'abracadabrantes graphies. Consulter aussi : A. de la Barre de Beaumarchais, *Le Hollandais ou Lettres sur la Hollande ancienne et moderne*, Francfort, 1738. L'auteur appelle du Lys « l'opulent et magnifique juif François Lopez ». L'intrigue de du Lys avec la Pélissier a été portée au théâtre, par Boissy, sous le titre du *Triomphe de l'Intérêt*, comédie en vaudevilles jouée au Théâtre italien le 9 novembre 1730. Du Lys y était représenté sous les traits de Jacquin.

6. *Mémoires anecdotes*, pp. 71, 72.

7. *Mélanges de Bois-Jourdain*, t. II, p. 376.

parvint si bien qu'à la fin, du Lys se fâcha, et que, se basant sur ce que la Pélissier ne lui aurait demandé quarante mille écus de pierres précieuses que pour faire crever ses camarades de jalousie, le juif eut le geste inélégant de réclamer ce qu'il avait donné[1]. D'où procès, dont les péripéties rejaillirent même sur l'abbé Languet, curé de Saint-Sulpice[2].

Mais voici que Francœur va jouer un rôle dans l'affaire. Piron nous dit qu'il était « le chevalier d'honneur » de la Pélissier[3], entendez par cet euphémisme son amant de cœur, et de raconter plaisamment la mésaventure de l'homme aux pierreries : « De grosses friponneries commises et recommises suivant la coutume des lieux lui [du Lys] crevèrent si fort les yeux qu'elles les lui rouvrirent. L'Israélite accabla d'injures la Samaritaine, et parla de ravoir ses enjeux; celle-ci chargea son brave défenseur du soin de la venger. Francœur vient courageusement au logis de l'Israélite désespéré qui partait pour la Hollande, monte, entre cavalièrement sans se faire annoncer. » Son attitude devient si agressive que les domestiques menacent « Monsieur le Violon » de le faire passer par la fenêtre.

Mais du Lys, débonnaire et déçu, arrête leur vengeance et prend place dans sa chaise de poste. En fermant la portière, un des domestiques du juif déclare à son maître « que s'il trouvait le drôle en son chemin, il ne lui ferait pas faute d'une volée de coups de bâton... Le bonhomme, « sans dire ni oui ni non », se contenta de sourire à cette « saillie[4] ».

Un pamphlet sur cette affaire, pamphlet qu'il ne faut consulter qu'avec prudence, nous renseigne sur la façon dont du Lys aurait appris que la Pélissier le trompait avec Francœur. L'avertisseur aurait été un valet de du Lys répondant au nom prédestiné et clairement symbolique d'Écho : « Je me suis aperçu, plusieurs fois, rapportait cet homme, que la femme de chambre épie les moments de votre absence, afin de lui introduire M. Francœur qu'elle tient caché dans une garde-robe[5]. »

Du Lys devenait ainsi la risée de tout Paris. Le plus piquant, c'est que, trompé par un violon, il se servait d'un autre violon pour des commissions galantes destinées à Mlle Sallé, la danseuse. Celles-ci reçurent un accueil plutôt froid; le violon dut se retirer avec pertes. « Sallé menaça même de le faire étriller, au cas où il récidiverait[6]. »

1. *Mémoires anecdotes pour servir à l'histoire de M. Duliz et la suite de ses aventures après la catastrophe de celle de Mlle Pélissier, actrice de l'Opéra de Paris* [par Desforges, comédien], Londres, 1739, in-8°, p. 119.

2. Bois-Jourdain, *loco cit.*, II, p. 377. Le Ms. fr. 12632 contient une chanson sur l'affaire Languet-Pélissier, d'où nous extrayons le passage suivant :

. . . .
Mais vouloir extorquer la dépouille d'un Juif,
Prix d'un commerce affreux dont tout Paris murmure.
Parbleu, curé, c'est trop ! Quoi, d'un Rabin lascif
De Nimphe d'Opéra l'accouplement chétif
Contribuera à ta sainte entreprise ?
Ah ! quel ciment pour les murs de l'Eglise !
(F° 154.)

On prétendait que du Lys avait donné une somme considérable au curé de Saint-Sulpice, à charge par lui de poursuivre le procès, et qu'il s'était engagé, au cas où le curé gagnerait, à vendre les pierreries au bénéfice de la paroisse. D'après l'avocat Barbier : « M. Normand était chargé pour Mlle Pélissier et M. Cochin pour Dulis. » (Cf. A. Jullien, *loco cit.*, p. 62.)

3. Voir sur ce point une chanson de 1730 : *La pauvre enfant*. Ms. 12632, f° 163. Le « Chevalier des Accords », qui compte au nombre des personnages d'une parodie sur l'affaire du Lys intitulée *la Danseuse et les Diamants*, représente vraisemblablement François Francœur. On y dépeint du Lys sous les traits du négociant hollandais Van Meer.

4. *Œuvres inédites* de Piron (Ed. Bonhomme), pp. 242, 343.

5. *Mémoires anecdotes*, p. 116.

6. *Ibid.*

Chansons et brocards pleuvaient sur le financier berné, et le rôle non équivoque de Francœur y était dépeint sans ambages; l'une de ces chansons fait exposer par la Pélissier les alléchantes propositions que lui adresse son adorateur; en vérité, tant de générosité mérite une récompense :

« Si j'allois le lui refuser,
Ce seroit être folle.
Allons, Francœur,
Point de rigueur,
Il faut que je me rende.
— Hé bien, Manon,
Rendez-vous donc,
Mais partageons l'offrande, »

répond tout crûment le « vaillant substitut[1] ».

Et le juif de prendre la chose en badinant ingénument :

« Je consens que de mes Ducats
Francœur entre en partage,
Mais si de tes charmans appas
Il fait encore usage,
Ma Pélissier,
Sans nul quartier,
Je le fais circoncire[2]. »

Cette Pélissier n'avait pourtant rien d'irrésistible; il paraissait, en 1731, une fable intitulée *Le Pélican* (du Lys) *et La Perruche* (la Pélissier), dans laquelle on trace d'elle un portrait plutôt cruel :

« Voix plate, chétive encolure, large bec, petits yeux, regards sombres, air commun, plumage sale et babil importun... un cœur emprisonné pour pénitence dans le plus vilain corps qu'ait connu l'univers[3]. »

Une autre chanson de 1730 montre la Pélissier partant avec son juif, « qui pue comme un quintal de suif », et lançant à Francœur cet adieu vraiment dépourvu de tendresse :

« Adieu Francœur, mon petit cœur,
Je te souhaite bien du bonheur[4]. »

On rapprochera de cette allusion peu parfumée une anecdote que narre Desforges sans ménager le sel gaulois :

« Francœur vint un soir chez M[lle] P. pendant que M. Duliz y étoit. La femme de chambre proscrite qui se tenoit cachée afin de se dérober aux yeux de l'Israélite, ayant reconnu à sa manière de frapper que c'étoit lui, vint l'avertir qu'il prenait mal son temps. « Apparemment, lui dit Francœur, le B... de Juif est chez vous. » La femme de chambre lui dit de revenir dans une demi-heure. « Il faut que ta maîtresse ait bon cœur pour souffrir un si vilain homme. — Adieu, lui dit la femme de chambre, et revenez dans une demi-heure. — Je n'y manquerai pas, lui répondit Francœur, et, au cas que le *puant* soit encore au logis, tu mettras un pot à la fenêtre, je passerai sans m'arrêter[5]. »

Le « pot » n'était vraiment pas mal comme symbole; seulement, le malheur

1. C'est ainsi qu'on appelait Francœur dans la chanson intitulée *les Festes Péliséennes*, chanson relative à l'orgie du magasin de l'Opéra, le 4 juin 1731. Cf. A. Jullien, *loco cit.*, p. 87.

2. Chansons 1730. Sur l'air : *Fi donc, Julien.* Ms. fr. 12632, f° 51.

3. *Ibid.*, f° 357. — 4. *Ibid.*, f° 161.

5. *Mémoires anecdotes*, p. 126.

voulut que du Lys, qui se trouvait dans une « garde-robe pour quelque besoin », entendît la conversation; en sortant, il courut décommander l'argenterie qu'il avait promise à l'infidèle[1].

Mais voici où l'affaire se corse. Quelques mois après le départ de Paris de du Lys, en mars 1731, les *Nouvelles à la main* lancent une nouvelle sensationnelle :

« On a arresté depuis quelques jours en cette ville un Domestique du sieur Dulis, Juif qui est actuellement en Hollande, et qui avait donné quinze mille livres à ce Domestique pour faire assassiner un joueur de violon de l'opéra qu'il prétend avoir été son rival pendant son séjour en France; le Domestique étoit sur le point d'exécuter cet ordre, lorsqu'il a été découvert; l'on adjoute que trois soldats, qui en devoient faire l'expédition, ont aussi esté arrestés[2]. »

Belle expédition, en effet, et sur laquelle nous allons donner quelques détails que nous croyons inédits. Le domestique visé par les *Nouvelles* n'était autre que François Aline, dit Joinville, ou la France, âgé de vingt-neuf à trente ans; ce pauvre diable demeurait rue du Bout-du-Monde, chez un charron. On prétendit, d'après ce que rapporte Collé, que ce fut le *Triomphe de l'Intérêt* de Boissy[3] qui détermina du Lys à envoyer à Paris son valet dans le but de tirer vengeance de la Pélissier et de Francœur[4].

Nous devons à Piron une relation de l'affaire Aline-Francœur qui, fautive sur quelques points de détail, présente cependant un résumé assez exact de ce drame, car c'en fut un. Le récit de Piron laisse très nettement ressortir l'absurdité de la répression d'un délit minuscule, l'odieuse et ridicule disproportion de la faute et du châtiment, et on ne peut lire sans un douloureux étonnement les noms de Lamoignon et de Molé inscrits au pied de l'arrêt de condamnation du 8 mai 1731.

Voici comment Piron expose le début de l'affaire : « Il [le domestique] est arrêté, et, de chez le commissaire, conduit au Châtelet. Malheureusement, il se trouva porteur d'une lettre de son maître où, après lui avoir demandé compte de ses commissions, il finissait, comme en plaisantant, par lui demander s'il s'était tenu promesse. » On se rappelle la version que donne Piron du départ de du Lys, et l'engagement pris alors par son domestique de distribuer à Francœur une volée de coups de bâton. Piron poursuit : « C'en fut assez pour bien des espèces de gens de toute condition, envieux des grandes richesses du contumax. Il n'y eut plus, pour le maître et le valet, qu'une seule procédure criminelle pour cause de machination. On mit la chose au plus grave et l'accommodement à un prix exorbitant, et, pour l'instruire, on n'emprunta pas moins que la plume d'un éloquent académicien français[5]. M. Duliz était aimé à La Haye; il était cultivé par tous les ministres des cours étrangères dont la plupart lui avaient d'essentielles obligations[6]. Il leur montra les avis qu'on lui donnait et les

1. *Mémoires anecdotes pour servir à l'histoire de M. Duliz...*, p. 127.

2. *Nouvelles à la main*, 18 mars 1731. — Ms. 26700 (Ville de Paris).

3. Collé, dit de Boissy : « Né satirique et amer, et qui aurait pu être l'écrivain le plus mordant de son siècle. » (*Journal*, t. II, p. 138, Ed. Bonhomme.)

4. Collé, *Journal*, mars et avril 1758, t. II, p. 138.

5. On vise évidemment ici l'académicien Boissy, mais la formule de Piron est inexacte, car le *Triomphe de l'Intérêt* est antérieur de plus de cinq mois à l'arrestation d'Aline, et cette pièce n'a aucun rapport avec l'instruction du procès Francœur.

6. Voici ce que A. de la Barre de Beaumarchais dit du juif François Lopez : « Il fit venir des Païs étrangers les plus belles voix et les symphonistes les plus parfaits qu'il put ren-

propositions qu'on lui faisait. Il n'y eut qu'une voix pour le rassurer et pour lui conseiller de se moquer de ce nouveau genre d'escroquerie. Il agit en conséquence, et fit le sourd. »

Escroquerie, le mot est dur et peut-être, dans une certaine mesure, justifié. D'après Piron, tous ceux que tentait la fortune de du Lys saisirent l'occasion assez mince de la « machination », d'ailleurs avortée, contre Francœur, pour essayer de faire chanter le juif. Enragée de constater qu'il n'y avait rien à gagner, « la compagnie des intéressés se réduisit au plaisir cruel de la vengeance[1]. »

Les insinuations de Piron se confirment de deux anas, l'un du 29 mars, l'autre du 3 mai; le premier vise « les plaintes portées au Châtelet contre ceux que le sieur Dulys avait chargé d'insulter et maltraiter un violon de l'opéra », le second est encore plus explicite :

« On prétend que l'affaire du sieur Dulys, Juif, qui a occasionné l'arrest de plusieurs personnes qu'il avoit chargées de maltraiter le sieur Francœur, devient très importante pour luy, quoiqu'il soit hors du Royaume, parce qu'il a de gros biens en France[2]. » On en voulait, vraisemblablement, plus à ces « gros biens » qu'à sa personne, et voilà qui jette un triste jour sur les mœurs publiques de l'époque.

Après les racontars des écrivains et des gazetiers, voyons un peu comment se présente l'affaire au seul jour des pièces d'archives.

Un premier jugement intervint le 27 avril 1731, devant la Prévôté, contre huit accusés, Aline dit Joinville, Laurent Laure et Louis Glaron, soldats aux Gardes françaises, Pierre Lafouasse dit Vitry, François du Liz, Varenne, Barois et Claude. Aux termes de ce jugement, du Liz et Aline étaient déclarés convaincus « du Liz d'avoir, à prix d'argent, engagé et loué, et Aline de s'être engagé et loué à prix d'argent, et d'avoir voulu louer et engager aussi à prix d'argent des soldats au régiment des Gardes françaises pour *excéder* François Francœur. »

Aline était condamné à être pendu en place de Grève, et du Liz à l'être en effigie, leurs biens confisqués, et chacun d'eux frappés, préalablement, d'une amende de deux cents livres[3].

C'était déjà bien comme « accommodement », pour employer l'expression de Piron, d'autant plus qu'il ne s'était rien passé, en réalité, et que François Francœur n'avait point été « excédé ». Mais le procureur du roi, jugeant sans doute que le prix demandé aux pseudo-coupables n'était pas assez « exorbitant », fit appel à minima du jugement, et l'affaire revint devant le Parlement, où, comme on va le voir, la peine fut ridiculement aggravée.

On ouvrit une nouvelle instruction qui précisa les points suivants :

1° L'attentat projeté contre Francœur n'eut pas lieu « quelque temps après »

contrer... Les ministres de l'Etat, ceux des Puissances étrangères, les voyageurs du plus haut rang, les Princes même s'y rendaient [à ses concerts]. On recevait les principaux dans une salle superbement illuminée et meublée. » D.-F. Scheurleer : *Jean-Marie Leclair l'aîné in Holland* (*Recueil de la Société internationale de musique,* janvier-mars 1909, p. 259.) A. de la Barre de Beaumarchais, *Le Hollandais ou Lettres sur la Hollande ancienne et moderne,* 1738, p. 324.

1. Piron, *loco cit.,* p. 344.

2. *Nouvelles à la main,* 29 mars et 3 mai 1731. Ms. 26700 (Ville de Paris).

3. *Arrest de la Cour du Parlement portant condamnation à la roue vif pour machination d'excès et coups de bâtons contre François Duliz contumax et François Aline, dit Joinville, ou la France,* du 8 avril 1731. Arch. de la Bastille, imprimé 4 pp. Ms. 11141. Arch. nat., *Arrêt* du 8 mai 1731, *Affaire Du Liz-Aline, dit Joinville et Francœur,* X^{2A} 683. On trouve encore l'*Arrêt* du 8 mai 1731 dans les *Mémoires-anecdotes de M. Duliz,* p. 169 et suiv.

le départ de du Lys pour la Hollande, départ fixé par les *Nouvelles à la main* vers le mois de juillet 1730, mais bien le dimanche 4 mars 1731, jour de l'arrestation des coupables;

2° Aline n'était pas le domestique de du Lys qui avait promis à son maître de corriger Francœur ;

3° Aline ne reçut pas, pour ce faire, la fabuleuse somme de quinze mille livres annoncée dans les *Nouvelles à la main*;

4° Du Lys chargea formellement Aline de bâtonner Francœur, et sur ce point, en particulier, les débats démentent sans conteste l'attitude un peu incertaine que Piron prêtait à du Lys.

Il ressort, en effet, de l'interrogatoire d'Aline, en date du 8 mai 1731[1], que celui-ci avait été chargé par du Lys de « faire mépriser la Pélissier », et que cette décision avait été prise à La Haye ; que du Lys laissa à Aline dix-huit louis dans ce but, et qu'en outre, il le chargea de « faire donner des coups de bâton » à Francœur.

D'autre part, en ce qui concerne la préparation du complot, le *Procès-verbal de question et d'exécution* d'Aline, en date du 9 mai 1731, apporte encore plus de précision[2]. Après l'interrogatoire de la veille, 8 mai, la cour confirmait le premier jugement, mais condamnait cette fois « François Duliz et François Aline, dit Joinville, avoir les jambes, cuisses, bras et reins rompus vifs sur un échaftaut, qui, pour cet effet, sera dressé en la place de Grève de cette ville de Paris; ce fait, leurs corps mis sur une roüe, la face tournée vers le ciel pour y finir leurs jours, puis portés au gibet de Paris ». De plus, tous leurs biens étaient confisqués, et l'amende, primitivement fixée à deux cents livres, était élevée à mille livres.

Le mercredi 9 mai, le greffier criminel de la Cour, assisté de deux huissiers, se rendait à huit heures du matin dans la chambre de la Question et y faisait venir Aline; celui-ci entendait, à genoux, la lecture de l'arrêt de la veille qui le condamnait à être roué vif, après avoir été, au préalable, appliqué à la question ordinaire et extraordinaire, puis, lié par l'exécuteur, le malheureux était interrogé par les conseillers Nouet et Boucher.

Nous apprenons de la sorte qu'Aline n'était point au service de du Lys lorsque le juif résidait à Paris : de Bretagne, Aline, vers le mois de janvier 1731, s'était rendu à La Haye, et avait cherché à entrer au service de du Lys, qui lui aurait enjoint « de diffamer la Pélissier dans le monde parmi les seigneurs (*sic*) ». A son départ de La Haye, du Lys lui aurait remis dix louis d'or, en le prévenant qu'il lui ferait servir par Granet, banquier à Paris, une mensualité de cinquante livres « en attendant qu'il pût le prendre à son service ».

Ainsi, Aline n'assista pas aux « friponneries » de Francœur; c'était un pauvre hère, un loqueteux, prêt à n'importe quelle besogne. Au demeurant, voici sa version à l'égard du complot contre Francœur. Un mois après son arrivée à Paris[3], Varenne, valet de chambre de du Lys, vint le trouver pour le prier « de faire donner à Francœur quelques coups de bâton, parce qu'il avait mal parlé de lui ». Aline de se mettre alors, par l'entremise d'un certain garçon de cuisine nommé Gillot, en rapports avec deux drôles, soldats aux Gardes françaises, Dra-

1. Arch. nat., X2A, 1095 (Châtelet).

2. Arch. nat., *Procès-verbal de Question et Exécution de François Aline, dit Joinville ou la France,* 9 may 1731, X2B, 1334 (Parlement criminel).

3. C'est-à-dire vers le mois de février 1731.

gon et Laure; on se réunit dans des cabarets borgnes, aux *Trois Cornets* ou au *Puissant Vin,* pour régler les détails de la bastonnade, et on convient que Francœur recevra sa correction, à la sortie de l'Opéra, et sur l'indication d'Aline.

Celui-ci promettait vingt-quatre livres à chacun des soldats, une fois le coup fait, et, comme il ne savait pas écrire, il correspondait avec du Lys par l'intermédiaire d'un certain Brunet qui lui servait de secrétaire. Dans une des cinq ou six lettres qu'il adressa ainsi au juif, il annonçait de prochaines nouvelles du « petit violon » et de la « coquine », autrement dit de Francœur et de la Pélissier; son correspondant, dans les deux dernières lettres qu'il lui écrivait, parlait « de bien faire rosser le petit violon[1] ».

Sur la somme donnée dans ce but par du Lys, Aline soutenait que les dix louis reçus à La Haye étaient destinés à payer son voyage, et que sa mensualité parisienne de cinquante livres n'avait d'autre objet que le faire patienter en attendant son entrée au service de du Lys. Mais le banquier Granet lui octroyait, par deux fois, des libéralités suspectes de deux cent cinquante et de cent trente-trois livres, sur lesquelles ses explications demeuraient insuffisantes.

L'interrogatoire montre clairement que le complot avorta, et que Francœur sut échapper à la bastonnade organisée par Aline. Sans doute, celui-ci s'était bien rendu, le dimanche 4 mars 1731, vers huit heures du soir, dans la rue Neuve-des-Petits-Champs, où habitait le musicien ; sans doute, il était accompagné des deux soldats aux gardes, dont l'un portait une canne, et il entra avec eux « dans une allée », peut-être celle de Francœur; mais, « ayant fait réflexion », il s'en alla de son côté et les soldats du leur. Cette « réflexion » n'avait-elle pas pour cause la présence, autour de Francœur, de trois personnes et d'un laquais portant un flambeau? Aline n'en dit rien, et un doute demeure.

On lui demande encore s'il n'était pas chargé par du Lys « de jeter de l'eau-forte dans le visage de la Pélissier » ; à cela, il répond négativement; sa mission devait se borner à la « mépriser et à la diffamer dans le monde », phrase vague et suspecte.

Avec cette déclaration se termine la première partie de l'interrogatoire, laquelle constitue la *question ordinaire;* avant de passer à la seconde, rappelons brièvement les réponses des soldats aux gardes qui, eux, s'en tirèrent à bon compte, puisqu'il fut sursis au jugement de ces astucieux comparses. Laurent Laure reconnaît bien avoir bu avec Aline et avoir reçu la proposition de bâtonner Francœur, mais il nie avoir touché de l'argent pour cette expédition; il nie aussi s'être rendu, le dimanche 4 mars, rue des Petits-Champs[2]. Quant à Louis Glaron, dit Dragon, il ne sait rien du complot[3].

Voici maintenant la seconde partie de l'interrogatoire de l'infortuné Aline, que nous transcrivons *in extenso*, dans son impassible barbarie :

« Et puis, après avoir esté ledit Aline veu et visitté par le chirurgien de la

1. Nous donnons ici, à titre d'anecdote plus ou moins suspecte, le texte, d'après Desforges, d'une lettre de Joinville à son patron :

« M., Le petit violon n'est pas encore en ordre, la grosse corde a manquée, mais le Luttier le mettra en si bon état que vous serez content. Reposez-vous sur mes soins; je ne perdrai pas un moment pour que cela se fasse promptement. — JOINVILLE. » (*Mémoires de M. Duliz*, p. 164.)

Ajoutons que Brunet aurait déconseillé à Francœur de se charger de cette compromettante commission.

2. Arch. nat., X^{2A}, 1905.

3. Dragon assure qu'on ne lui a rien promis et rien donné.

Cour, estant en ladite chambre, et nous avoir esté rapporté qu'ayant l'estomac chargé, il ne pourroit souffrire l'extension et la Boisson d'eau, sans danger de la vie, la Question des Brodequins luy a esté donnée de l'ordonnance de la Cour. Signé : NOUET BOUCHER.

« Et, à l'instant a esté lié et attaché estant sur la sellette.

« Interrogé quel est le soldat qui estoit avec Laure dans l'allée du pallais Royal.

« A dit qu'il n'en scayt rien, mais que Laure et Dragon le connaissoient bien.

« Interrogé qui est celuy qui avoit la canne :

« A dit qu'il ne le scayt pas.

« Au 1er coing.

« Int. si Dragon n'estoit pas aussy avec ledit Laure :

« A dit que non.

« Int. s'il n'estoit pas avec eux dans l'allée de la demeure de Francœur :

« A dit que luy respondant estoit avec Laure et un autre soldat aux gardes de luy inconnu, mais de la connaissance de Laure et de Dragon.

« Au 2e coing.

« A dit qu'il n'a rien à dire davantage, et a dit la vérité.

« Au 3e.

« A dit qu'il est inutil de le faire souffrir.

« Interrogé qui estoit avec Laure :

« A dit que c'est un soldat aux gardes connu de Dragon et de Laure.

« Au 4e.

« A dit qu'il ne peut rien dire davantage.

« Au 5e.

« Interpellé de déclarer tous ses complices :

« A dit qu'il n'en a point d'autre que ce qu'il a dit.

« Au 6e.

« A dit qu'il ne peut rien dire de plus.

« Au 7e.

« A dit qu'il ne peut pas parler davantage.

« Au 8e et dernier.

« A dit que c'est faire souffrire inutilement, nous a dit la vérité.

« A esté détaché et mis sur le matelas[1]. »

On pourrait croire ce barbare interrogatoire terminé. Il n'en est rien : les tortionnaires s'acharnent sur le malheureux Aline et ressassent les questions auxquelles celui-ci a déjà répondu par l'affirmative. Confrontés avec lui, les deux gredins, Laure et Dragon, déclarent que tout ce qu'il a raconté sur eux est faux, allégation pour le moins audacieuse, et qui aurait mérité un surplus d'information ; mais à quoi bon, puisque Aline était déjà condamné[2] ?

Il ne restait plus qu'à exécuter le jugement de condamnation : « Sur les cinq

1. Arch. nat., X2B, 1334.

2. A la fin de la « question extraordinaire », Aline déclare ne pouvoir signer « attendu l'estat actuel où il se trouve ». Ainsi, il fallait encore qu'il signât ! On le laisse enfin entre les mains du chapelain de la Conciergerie du Palais en attendant son confesseur.

heures de relevée (par conséquent, après toute une journée!) le greffier donne des ordres pour l'exécution de l'arrêt criminel. Le tableau portant l'effigie de François Dulys a esté attaché à la potence mise à cet effet. » Publiquement, Aline déclare qu'il n'a rien à dire.

« Et à l'instant, ledit Aline dit Joinville, monté sur l'échafaud, lié et attaché sur la croix de Saint-André avec la corde au col, le salut chanté, ledit arrest de condamnation à la roue contre ledit Aline a esté entièrement exécuté sous la modification du *Retentum* de la Cour[1]. » Cette dernière phrase signifie que la cour, mue tout de même par un sentiment d'humanité, avait décidé que Joinville serait étranglé par le bourreau, avant d'être roué.

Telle fut la triste affaire Du Lys-Francœur. Aline avait bien été soudoyé par Du Lys, mais aucune voie de fait ne fut exercée contre Francœur, qui, assurément, méritait les coups de bâton qu'il ne reçut pas. Si Du Lys ne présentait guère d'intérêt, François Francœur était un personnage plutôt malpropre, et l'intruction hâtive et partiale qui aboutit au jugement du 8 mai 1731 demeure inqualifiable[2]. Elle n'avait même pas pu éclaircir la complicité des soldats aux gardes, et un entrefilet, paru le 14 mai, témoignait de ses lacunes et de son impuissance[3]. Rien donc ne fut plus justifié que l'épigramme qui courut alors :

Admirez combien l'on estime
Le coup d'archet plus que la rime.
Que Voltaire soit assommé,
Thémis se tait, la Cour s'en joue ;
Que Francœur ne soit qu'alarmé,
Le seul complot mène à la roue[4].

Un mois plus tard, le 4 juin, une orgie avait lieu au Magasin de l'Opéra « dans laquelle la Pélissier joua un rôle des plus actifs[5] » ; cette orgie fut narrée en vers dans les *Fêtes Péliséennes* qui rappellent les mésaventures de Du Lys :

Chaque jour, il donnoit bijoux, autre richesse,
Et prenoit le plaisir qui sied à la vieillesse,
Qui peu me convenoit, mais de ses revenus,
D'un vaillant substitut je payois les vertus[6].

On reconnaîtra sans peine Francœur dans le « vaillant substitut ».

Pendant plusieurs années, le souvenir de ce honteux procès demeura vivant dans les esprits, témoin les vers que suscita, en 1735, l'échec de *Scanderberg*.

La pièce qui passa à l'Opéra, le 27 octobre 1735, avait nécessité le concours de quatre auteurs, deux librettistes, La Motte et La Serre, et deux musiciens, François Rebel et François Francœur. Aussi, écrivait-on :

Quatre chevaux à la gloire ont voulu
Mener le char du héros d'Albanie.
Mais vainement l'avaient-ils résolu.

1. Arch. nat., X^{2B}, 1334.

2. Les *Nouvelles à la main* donnaient, le 11 mai 1731, un bref compte rendu du jugement et de son exécution (Ms. Ville de Paris 26700).

3. « Ce qui restoit de l'affaire du sieur Dulys est, dit-on, jugé ; deux des trois détenus ont été élargis, et il a seulement été ordonné un plus amplement informé de six mois contre un troisième qui est le soldat aux gardes, que l'on dit s'être excusé du dessein qu'on lui imputait de vouloir maltraiter le sieur Francœur, qu'il a seulement voulu profiter le plus qu'il pouvoit d'un louis d'or qu'on luy donnoit par jour jusqu'à ce qu'il eût exécuté l'ordre pour lequel il paraissoit s'engager. » (*Ibid.*)

4. Ms. fr. 12632, f° 360.

5. A. Jullien, *loco cit*, p. 86.

6. *Ibid.*, p. 87.

Des deux premiers, le meilleur est sans vie;
L'autre, bientôt lui tiendra compagnie.
Les limoniers ne valent guère mieux :
L'un [Rebel] est rétif, et l'autre [Francœur] vicieux,
Sur qui n'y pense, il fait passer la roue.
Aussi, le char, loin d'arriver aux cieux,
Reste à jamais enfoncé dans la boue[1].

L'avant-dernier trait est cruel, mais juste.

La vie domestique de François Francœur ne sembla pas troublée plus que de raison par ce déballage de scandales et de malpropretés; il fut heureux en ménage, et, le 19 janvier 1732, sa femme lui donnait un fils qui reçut les prénoms de Joseph-François[2].

En même temps, ses appointements de l'Opéra suivaient une marche ascendante[3], et sur les états des Menus-Plaisirs son nom figure, à côté de celui de son aîné Louis, de Leclair et de Guignon, pour les concerts de la reine en 1734, 1738, pour les quatre-vingt-cinq concerts donnés en 1739, à Versailles, Compiègne, Fontainebleau et Marly[4]. Ne le citait-on pas, en 1738, au nombre « des bons violonistes français qui brillent avec éclat[5] ? »

Il avait, vers cette époque, publié un *2e Livre de Sonates à violon seul et la Basse*, qui fut gravé par Mme Leclair[6].

A Pâques 1741, ses appointements de l'Opéra sont encore augmentés de 300 livres. Depuis le mois de février 1739, il avait été « tiré de l'orchestre et fait maître de musique ».

Ses affaires prospérant, François se montrait généreux et désintéressé; c'est ainsi que, le 8 mai 1738, une dame Anne-Radegonde Vagnart, veuve Hébert, lui signait une obligation pour reconnaître un prêt de 8.000 livres que Francœur lui avait consenti, sans spécifier d'intérêts[7].

Quelques jours plus tard, le 29 mai, son *Ballet de la Paix* remportait quelque succès à l'Opéra.

Puis, au mois d'août 1741, sa famille s'augmentait d'une fille, Grâce-Renée-Élisabeth, née le 12; le parrain était un des personnages qui avaient signé au contrat de mariage de Francœur, messire René de Béarn, et la marraine n'était

1. *Œuvres inédites de Piron* (Ed. Bouhomme), pp. 342, 343.

2. L'an 1732, le dimanche 20 janvier, fut baptisé Joseph-François, né d'hier, fils de François Francœur, compositeur de la musique de la Chambre du Roy, et d'Elisabeth-Adrienne Le Roy, sa femme, demeurant rue Neuve-des Petits-Champs; le parein : Joseph Francœur, officier du Roy; la mareine : Catherine-Charlotte Francœur, fille de Joseph Francœur, cydessus nommé, lesquels ont signé. » Arch. Seine. *Extrait des Registres des Baptêmes faits en l'Eglise Saint-Eustache à Paris.*— Catherine-Charlotte Francœur était née le 29 mars 1708. Ms. 12526, p. 367.

3. Ils sont augmentés de 100 livres en 1734 et de 500 livres en 1739. Ms. Amelot, fo 585vo.

4. Arch. nat. (1734), O12861, fos 312 et 318. (1738), O12862, fo 283. (1739), O12864, fos 276, 279.

5. *Mercure*, juin 1738, p. 1116.

6. Ce livre est postérieur à 1730, puisque Louise Roussel n'épousa J.-M. Leclair que cette année-là. Francœur habite alors rue Neuve-des-Petits-Champs, vis-à-vis la Cie des Indes.

Le deuxième Livre de sonates de F. Francœur porte le titre suivant :

Sonates | A violon seul | avec la B. C. | Composées | Par M. Francœur | Le Cadet, Compositeur | de la Musique de la Chambre du Roy | Gravées par Mme Leclair | Prix en blanc 10 livres | IIe Livre | La douzième de ces Sonates est obligée pour le violoncelle ou la viole. | Se vend à Paris | chez | L'Auteur, rüe Neuve-des-petits-Champs, vis-à-vis la Cie des Indes | Le Sr Boivin | Le Sr Leclerc. | Avec Privilège du Roy. | [S. D.]. Ce livre ne contient pas de dédicace.

7. *Obligation* du 8 mai 1738, Minutes Fleury. — Francœur donnait décharge à sa débitrice en février 1757; on voit qu'il s'était montré patient.

autre que la femme de ce Charles-Augustin de Ferriol d'Argental, la providence de la famille Francœur[1].

Nommé inspecteur-adjoint de l'Opéra par ordonnance royale du 15 août 1743[2], François touchait, l'année suivante, 700 livres, au titre de l'Académie de musique[3], puis 72 livres pour trois partitions du *Ballet de la Paix* qu'il avait fournies aux concerts de la reine[9]. Et, comme un bonheur n'arrive jamais seul, l'heureux musicien recevait, le 27 février 1744, la survivance de la charge de surintendant de la musique de la chambre, détenue par Colin de Blamont[5]. Enfin, un brevet du roi, daté d'août de la même année, le nommait inspecteur de l'Opéra, en compagnie de son ami Rebel, aux appointements fort recommandables de 2.000 livres et 500 livres de gratification annuelle[6].

On voit que les honneurs s'accumulaient sur la tête du musicien. A l'occasion d'un nouveau brevet accordant au surintendant une pension de 1.000 livres, à dater du 4 mai 1745, le roi proclamait sa satisfaction des services rendus par François Francœur et vantait « les talens qu'il a acquis dans un art où il s'est distingué par une étude et une aplication suivie[7] ». Cette pension ne devait, d'ailleurs, pas tarder à être doublée; le 1er mai 1746, le musicien recevait un nouveau brevet de 2.000 livres[8].

Toutes ces charges, toutes ces faveurs n'allaient pas sans quelques inconvénients; elles entraînaient Francœur à des dépenses qui effrayèrent sa femme, tant et si bien qu'au mois de janvier 1746, Mme Francœur demanda et obtint du Châtelet de Paris une sentence de séparation de biens d'avec son mari, comportant le remboursement de sa dot[9].

On se rappelle que celle-ci se montait à 26.000 livres. Mme Francœur, forte de la sentence contradictoire qu'elle avait obtenue le 4 janvier, fit commandement à François de s'exécuter; mais, celui-ci ayant refusé, on procéda, le 11 janvier, à la saisie-exécution de ses meubles, dont la vente, effectuée le 22 janvier, produisit une somme de 4.786 livres 18 sols 1 denier qui fut versée à Mme Francœur, en acompte sur sa dot. On conseilla à Mme Francœur de poursuivre son mari, afin d'obtenir le payement des 21.213 livres 1 sol 11 deniers restants.

Alors Francœur ergote; suivant lui, les donations en faveur de sa femme, insérées dans son contrat de mariage, empêchent qu'on le contraigne au payement demandé; on peut, sans doute, l'obliger à faire un emploi de ce qui reste à verser de la dot, mais, pour cela, il est nécessaire qu'on lui accorde « un délai raisonnable ». — De plus, le mari n'est pas seul tenu de l'entretien des enfants, lorsque la femme a quelque bien.

1. Voici l'acte de baptême de la fille de Francœur : « Le 26 août de l'année 1741, Grâce-Renée-Elisabeth, fille de François Francœur, Compositeur de la musique du Roy, présent, et d'Elisabeth Le Roy, son épouse, née le 12 du présent mois, rue Traversière, en cette paroisse, a été baptisée : le parrein : Messire René de Béarn, chevalier de Brassac, demeurant rue du Hasard, en cette paroisse; la marreine, Dame Jeanne-Grâce Bosq du Boucher, épouse de messire Charles-Augustin de Ferriol d'Argental, conseiller au Parlement de Paris, demeurant rue Saint-Honoré, en cette paroisse. » — (Arch. Seine. — *Extrait des Registres des Baptêmes de la paroisse Saint-Roch de Paris.*)

2. Arch. Opéra. C. 18.

3. Arch. nat., O¹.2865, f° 326.

4. *Ibid.*, O¹.2865, f° 328v°.

5. La demande de survivance pour F. Francœur était du 15 février 1744 (O¹202, f° 77).

6. Arch. Opéra. Ms. Amelot, f° 585v°.

7. *Brevet d'assurance* daté de Versailles. Arch. nat., O¹89, f° 175.

8. *Ibid.*, O¹ 90, f° 118.

9. *Sentence contradictoire* du 4 janvier 1746. *Transaction*. M. et Mme Francœur, 30 janvier 1746. Minutes Fleury.

A cela, Mme Francœur répond qu'il ne s'agit pas de faire un emploi, mais seulement de payer en exécution de la sentence du 4 janvier 1746; qu'en second lieu, le produit de la vente du 22 janvier n'a servi qu'à lui procurer des meubles, et qu'elle ne possède, pour tout revenu, que les intérêts du restant de sa dot. En raison de sa « santé fort délicate », au nom de « la tendresse que son mari a toujours eue pour elle et leurs enfants », elle demande à Francœur de se charger seul de l'entretien et de l'éducation des enfants.

Mme Francœur ajoute qu'en agissant de la sorte, elle ne croit pas trop exiger; que ses demandes ne gêneront pas son mari, pouvu qu'il s'abstienne « de quelques-unes des dépenses auxquelles ses places peuvent, à la vérité, le porter, mais dont il peut aussi se dispenser ». Sages conseils que le surintendant ne suivit qu'à moitié, car certaines de ses dépenses, nous ne tarderons pas à le montrer, ne provenaient point de ses charges.

On le voit, sans être encore désuni, le ménage Francœur, engagé dans de pénibles procédures, marchait à une séparation déjà en partie effectuée, puisque chacun des époux possédait son domicile particulier[1].

Fort heureusement, d'Argental, le bon génie de la maison, veillait; grâce à lui et à quelques amis, une transaction intervint le 30 janvier pour conserver « la paix et l'amitié qui doivent régner entre les époux ». Voici à quelles conditions : d'une part, Mme Francœur renonçait à contraindre son mari au payement du restant de sa dot, soit de 21.213 livres 1 sol 11 deniers; d'autre part, Francœur acquiesçait à la séparation et, afin d'assurer le reliquat de la dot de sa femme, il hypothéquait tous ses biens meubles et immeubles[2].

Les intérêts de ce reliquat, calculés au denier 20, se montaient à 1.073 livres 13 sols 1 denier, et étaient dus à Mme Francœur. Par amitié pour sa femme « et pour lui rendre la vie aussi commode que sa fortune le lui permet », Francœur ajoute à ces 1073 livres de quoi servir à Mme Francœur une pension viagère de 1800 livres par an. En outre, le musicien prend à sa charge l'éducation et l'entretien de ses deux enfants[3].

Ses affaires étant ainsi réglées, Francœur s'abandonne à ses obligations professionnelles, auxquelles il ajoute quelques distractions plus onéreuses, sans doute, que les charges dont s'effarouchait Mme Francœur. C'est ainsi qu'un document de police datant de 1752 nous apprend qu'une demoiselle Larcher, actrice des chœurs de l'Académie royale de musique, et âgée de quarante printemps, « était avec Francœur[4] ».

Mais ce n'était pas seulement vis-à-vis des dames des chœurs que « surintendance obligeait ». Pendant le séjour de la cour à Fontainebleau, le jeudi 26 octobre 1754, on donnait l'*Inconnu* de Thomas Corneille, accompagné de divertissements : « Le sieur Francœur, écrit le *Mercure,* surintendant de la mu-

1. En effet, Mme Francœur demeurait rue Traversière, et Francœur rue Royale.

2. Nous connaissons par cet acte l'état de la fortune de Francœur; le voici :

1° 250 livres de rente sur les Aides et Gabelles (Transport du 26 juillet 1723).

2° 220 livres de rente sur les Aides et Gabelles (Transport du 13 août 1735).

3° 200 livres de rente constituée à son profit par Me Croismarre de Richeville, le 20 mai 1731.

4° 6.000 livres restant dues des huit mille livres de l'obligation de Mme Hébert, du 8 mai 1738.

Soit en tout 19.400 livres.

3. *Transaction*. M. et Mme Francœur. — 30 janvier 1746. Minutes Fleury.

4. *Etat des actrices de l'Opéra avec leurs âges et demeures et les noms de leurs entreteneurs au premier septembre 1752*. Bib. de l'Arsenal, Ms. 10. 237, f° 489.

sique de la chambre du roi, en survivance du sieur de Blamont, conduisait l'orchestre en son absence, et avoit fait un choix heureux d'airs de simphonie du sieur Rameau et des plus grands Maîtres dont il avoit formé une suite pour les divertissemens[1]. » Donc, François Francœur s'affirmait déjà un grand « arrangeur ».

L'année suivante, 1753, il demande l'autorisation de se retirer de l'Opéra, et obtient une pension que le roi fixe à 2.000 livres, à commencer du 13 décembre 1753, jour à partir duquel il cessa de remplir ses fonctions[2].

Puis il pense à se faire remplacer dans ses charges de la musique royale; le 3 mars 1756, Pierre de La Garde reçoit, sur sa démission, un brevet de compositeur de la musique de la chambre[3]. De même, Jean-Pierre Roche le remplace aux vingt-quatre violons, le 27 juin 1756[4]. Nous donnons, ci-après, le fac-similé de sa signature à cette époque.

Francœur.

Débarrassé de tous ces emplois, François Francœur entreprenait, avec François Rebel, d'affronter une besogne redoutable entre toutes, la direction de l'Opéra. Un arrêt du Conseil du 13 mars 1757, confirmant une délibération du Bureau de la Ville, accordait à Rebel et à Francœur, pour trente ans, à partir du 1er avril 1757, le privilège de l'Opéra, aux conditions suivantes : les concessionnaires payaient 10.000 livres par an pendant les dix premières années, 20.000 livres pour chacune des dix années suivantes, et 30.000 livres pour les dix dernières[5].

Au début de cette année 1757, le lundi 17 janvier, François Francœur mariait sa fille, qui épousait, à Saint-Germain-l'Auxerrois, Michel-Jean Bandiéry de Laval, maître à danser des Enfants de France. Le frère de Grâce-Renée Francœur, Joseph-François, contrôleur des tabacs à Châlons, assistait à la cérémonie[6].

Entre temps, Francœur voyait les faveurs royales s'accumuler sur sa tête : le 12 juin 1760, le roi, « voulant lui donner une nouvelle marque de la satisfaction qu'il ressentait de ses services », confirmait son brevet de 1744, en déclarant que celui qui serait agréé pour remplir la charge de surintendant, dont Francœur était alors devenu titulaire, serait tenu de lui payer 10.000 livres. Cette disposition permettait au musicien de négocier la survivance de son emploi[7].

Mais le roi ne lui octroyait pas seulement de fructueuses charges : il lui conférait la noblesse au mois de mai 1764, grâce qu'il avait faite, quatre ans auparavant à François Rebel[8].

1. *Mercure*, décembre 1752, p. 180.
2. Arch. Opéra, C. 18. — Le brevet de cette pension avait été expédié le 17 avril 1753.
3. Arch. nat., O[1]100, f° 71.
4. *Ibid.*, O[1]100, f° 202.
5. Arch. Opéra. *Gestion Rebel et Francœur.* — Cf. Ms. Amelot, f° 585vo, et notre article du *Recueil de la Société internationale de musique*, sur les Rebel (janvier 1906).
6. « Du Lundy, 17 janvier 1757. Michel-Jean Bandiéry de Laval, bourgeois de Paris, vingt-trois ans, fils de Antoine, officier breveté du roi, et de Anne-Bénigne Nicolet, demeurant rue Saint-Thomas du Louvre, et Grâce-Renée-Elisabeth Francœur âgée de quinze ans, fille de François Francœur, surintendant de la musique du Roi, et d'Elisabeth Le Roy de cette paroisse, mariés en présence de leur père et mère, de André Bandiéry de Laval, officier du Roi, oncle du marié, de M. Legras [?], beau-frère du marié, de Joseph-François Francœur, frère de la mariée, contrôleur des tabacs à Châlons. » (*Saint-Germain-l'Auxerrois, Mariages. — Registre de 1757.* N° 13, f° 5. — Ms. 12526, f° 200vo.) — Voir aussi Arch. Seine, Fonds Bégis.
7. Arch. nat., O[1]104, f[os] 273, 274. — On vise le brevet de survivance du 27 février 1744.
8. En mai 1760. Voir L. de la Laurencie,

Le règlement d'armoiries fut signé le 2 juin 1764. Voici comment Louis-Pierre d'Hozier, juge d'armes de la noblesse de France, réglait les armoiries de Francœur :

Écu coupé, le chef d'or, à un cœur de Gueules, et la pointe d'Azur, à une Bonnefoi d'Argent, posée en fasce; cet Écu timbré d'un Casque de profil orné de ses Lambrequins d'Or, d'Azur, d'Argent et de Gueules [1].

Le nouveau gentilhomme avait reçu, dès 1761, le cordon de Saint-Michel.

A côté de ces distinctions honorifiques, les états des Menus montrent que Francœur n'oubliait pas des perceptions plus substantielles, 333 livres en 1762 [2], 600 livres en 1763 et 733 livres à l'occasion du voyage de la cour à Fontainebleau [3]. L'année suivante, 1764, il émarge encore pour près de 800 livres [4].

Quant à la gestion de l'Opéra par les deux frères siamois de la musique, gestion qui devait finir si misérablement, elle s'émaillait, de temps en temps, de scènes comiques, telle que celle du 13 août 1765, où les directeurs furent violemment pris à partie.

On donnait un spectacle coupé, composé du prologue des *Fêtes de Thalie,* de l'acte du *Bal* et du *Devin du village.* De nombreux incidents surgirent et provoquèrent du tumulte. Non seulement Larrivée et sa femme chantèrent faux, mais encore cette dernière se trouva mal, et la symphonie dut intervenir. « Le public, écrit Bachaumont, étoit de fort mauvaise humeur ce jour-là; l'opéra ayant commencé plus tard qu'à l'ordinaire, il s'est fait une émeute dans le parterre; on a apostrophé Rebel et Francœur : « Rebel et Francœur, commencez, a-t-on crié; commencez, Rebel et Francœur! » L'auteur ajoute : « MM. les cordons de Saint-Michel ont trouvé leur dignité compromise, mais il a fallu en passer par là [5]. » L'apostrophe « Rebel et Francœur, commencez » s'adressant à la raison sociale de l'entreprise était vraiment assez plaisante. Rebel et Francœur, évidemment, ne faisaient qu'un seul et même personnage!

Nous avons montré, au cours d'un travail sur les Rebel, publié en 1906 [6], que la gestion de l'Opéra par les soins de ce personnage bicéphale n'avait été rien moins que brillante. Dès 1762, le déficit atteignait le chiffre formidable de 186.187 livres; d'où réclamations incessantes du personnel, indiscipline et intrigues, le tout encore aggravé de l'incendie de l'Opéra survenu le 6 avril 1763.

Aussi, en novembre 1766, les deux compères, constatant l'échec de l'association de leurs deux médiocrités, décidèrent-ils de se retirer [7]; et, le mois suivant, ils adressaient au Prévôt des marchands une requête afin d'obtenir la résiliation de leur concession, requête que le bureau de la Ville approuva le 3 février 1767 [8]. En conséquence, un arrêt du Conseil, du 6 février, déclarait résiliée, à partir du 1er avril 1767, la concession de trente ans accordée à Rebel et Francœur; celle-ci n'avait duré que dix ans [9].

Une Dynastie de musiciens aux dix-septième et dix-huitième siècles, les Rebel (*Recueil de la Société internationale de musique,* janvier 1906, pp. 299 et suiv.).

1. *Mercure musical,* 1er octobre 1905. — *Essai d'armorial des Artistes français* par L. de Grandmaison (Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1904, pp. 650, 651). Cf. Bib. nat. Ms. 1235 (Pièces originales) et Ms. fr. 27 719 contenant (N° 27654) 11 pièces relatives aux Francœur.

2. Arch. nat., O1.2 886, f° 59vo.

3. *Ibid.,* O1 2868, f° 41vo, O1 2887. 14e Etat.

4. *Ibid.,* O1 2 888. fos 48-48vo.

5. *Mémoires secrets,* t. XVI, p. 242. — 14 août 1765.

6. *Loco cit.,* pp. 301 et suiv.

7. *Journal de Moreau,* t. I, p. 394.

8. Arch. Opéra. *Gestion des Sieurs Rebel et Francœur* du 1er avril 1757 au 31 mars 1767.

9. *Ibid.*

Au cours de sa direction de l'Opéra, Francœur n'avait point abandonné ses habitudes de débauche; qu'on en juge par le passage suivant que nous empruntons à Chevrier et où, sous le couvert de clefs, l'auteur dépeint une fête donnée par *Curion* (B = *Curis*) à sa maîtresse, dans sa petite maison : « Si le licencieux *Vatan*, écrit-il, avait laissé des émules, je les appellerais à mon secours pour vous faire voir ce sous bel esprit, les cheveux épars, couché pesamment sur un sopha, baisant avec nonchalance la jambe d'une *Danseuse* (E = *la Vestris*), qu'il quitte pour prendre de la main d'un petit violon (F = *Francœur,* Directeur de l'Opéra) qui veut l'enyvrer, une bouteille de vin d'Aï, dont la mousse le suffoque[1]. »

Privé de l'Opéra, Francœur n'en demeure pas moins surintendant de la musique royale, et, à ce titre, il opère encaissements sur encaissements. Il touche 1.800 livres en 1768, à l'occasion des fêtes données au roi de Danemark, à Fontainebleau[2], puis, en 1769, lors du voyage de la cour dans cette dernière résidence, il reçoit encore 420 livres des Menus-Plaisirs[3]. Enfin le surintendant, qui, toute sa vie, demeura avide et ambitieux, restait titulaire d'une pension brute de 3.453 livres, dont 453 livres provenaient de rentes viagères résultant de la conversion à 7 p. 100 de plusieurs années de ladite pension, demeurées impayées[4].

Sa santé s'affaiblissait graduellement; lorsque François Rebel mourut (1775), les *Mémoires secrets* disaient de Francœur : « Le sieur Francœur, son ancien acolyte, se meurt aussi[5]. » Pourtant, il survécut encore douze années, et eut la douleur de voir son fils Joseph-François disparaître avant lui, le 7 septembre 1778, à l'âge de quarante-six ans[6].

C'est vers cette époque que, d'après La Borde, il se serait fait opérer de la pierre; l'opération dut être recommencée trois jours de suite, et il la supporta avec le plus grand courage : « Sa fermeté et la gaieté de son caractère, dit La Borde, l'ont soutenu dans une circonstance si critique, et en peu de temps, il a été parfaitement guéri[7]. »

François Francœur mourut le 5 août 1787, rue Neuve-des-Petits-Champs, et fut enterré à Saint-Roch; il avait environ quatre-vingt-neuf ans[8]. Les *Mémoires*

1. *Paris, Histoire véridique, anecdotique, morale et critique, Avec la Clef,* par M. Chevrier, La Haye, 1767, pp. 13, 14.
2. Arch. nat., O[1] 2893.
3. *Ibid.*, 9e Etat.
4. Arch. nat., O[1] 675[4] et O[1]. 624.
5. *Mémoires secrets,* t. VIII, p. 274, 12 novembre 1775.
6. Voici l'acte de décès de son fils :

« L'an 1778, le 8 septembre, a été inhumé en cette église le corps de Joseph-François Francœur, écuyer, fils de François Francœur, écuyer, chevalier de l'Ordre du Roi, surintendant de la musique de S. M., et d'Elisabeth-Adrienne Le Roy, son épouse, décédé hier rue Neuve-des-Petits-Champs, âgé d'environ quarante-six ans et demi. Etaient présents : Michel-Jean Bandiéry de Laval, officier commensal de la maison du roi, son beau-frère, et François-Jean Bandiéry de Laval, officier commensal de la maison du roi, son neveu. » Paris, *Saint-Roch*, 1778. *Décès* (Arch. Seine, Fonds Bégis).

7. La Borde : *Essai,* t. III, pp. 418, 419.
8. Voici l'acte de décès de François Francœur :

« L'an 1787, le 6 août, a été inhumé en cette église Mre François Francœur, écuyer, Chevalier de l'Ordre du Roy et surintendant de la musique de S. M., Epoux de Dme Elisabeth-Adrienne Le Roy, décédé d'hier en cette paroisse, rue Neuve-des-Petits-Champs, âgé de quatre-vingt-neuf ans environ.

« Présens : M. Michel-Jean-Baptiste Bandiéry de Laval, son gendre, Mre à danser des Enfans de France, rue Basse, porte Saint-Denis, paroisse Saint-Laurent, M. François-Jean Bandiéry de Laval, Mre à danser en survivance des Enfans de France, son petit-fils, rue du faubourg du Temple, paroisse Saint-Laurent, et M. Henry-Louis De la Porte, ancien négociant, son neveu, rue Notre-Dame des Victoires paroisse Saint-Eustache. Signatures. » (*Extrait des Registres de la paroisse Saint-Roch à Paris. Décès,* 1787. Arch. nat., O[1]675[4], et Arch. Seine, Fonds Bégis.)

secrets lui consacrent les lignes suivantes, à la date du 10 août 1787 : « M. Francœur, ancien directeur de l'Opéra, chevalier de l'Ordre du roi, vient de mourir; il avait composé, en société avec Rebel, la musique de plusieurs opéras, et fait des choses agréables pour leur tems[1]. Il était oncle de Francœur (Louis-Joseph), aujourd'hui sous-directeur de l'Académie royale de musique[2]. »

François Francœur comptait parmi les membres de la *Société des Enfants d'Apollon,* fondée en 1743[3].

Par décision du 9 décembre 1787, sa veuve recevait une pension de 1000 livres sur le trésor royal, à compter du 6 août, lendemain de sa mort; la même décision portait, en outre, assurance d'une pension de 300 livres en faveur de Grâce-Renée-Élisabeth Francœur, sa fille, épouse de Bandiéry de Laval, pour en jouir au cas où elle survivrait à sa mère[4].

François Francœur laissait un testament, dressé par lui le 17 janvier 1780, par-devant Me Le Pot d'Auteuil, testament auquel il avait adjoint trois codicilles datés respectivement des 24 mai, 15 décembre 1783 et 19 mars 1786. Voici les dispositions essentielles de cet acte, qui fournit d'abondants renseignements sur la vie et la situation de fortune du musicien.

Il désire que ses funérailles soient « simples et sans faste », et lègue à ses trois domestiques, deux hommes et une cuisinière, 3.200 livres[5], en récompense de leurs services et des soins qu'il a reçus d'eux pendant ses maladies.

A l'égard de sa femme, il décide ce qui suit : il lui doit 1073 livres 13 sols 1 denier d'intérêts du restant de sa dot[6] en plus du douaire de 1000 livres prévu au contrat de mariage, et du préciput qu'elle a droit de prendre si elle lui survit; de plus, il lui laisse 1600 livres de rente viagère payables par sa fille de mois en mois[7].

Le capital restant à verser pour la dot de sa femme, soit 21.213 livres 1 sol 11 deniers, appartiendra à sa fille; au cas où sa femme exigerait le payement de cette somme, le legs ci-dessus serait révoqué ; au cas, enfin, où sa femme contesterait le legs en question, il le remplacerait par les 10.000 livres du brevet de retenue du 25 décembre 1764. Il entend que sa fille paye par douzièmes à sa mère les arrérages de son douaire et les intérêts du restant de la dot de Mme Francœur.

Comme son intention est de marier le plus tôt possible sa petite-fille Anne-Joseph-Sophie Bandiéry de Laval, et comme sa fille, en raison du mauvais état de ses affaires, se trouve dans l'impossibilité de la doter, il la dote de 30.000 livres produisant 1500 livres de rente. Voici ses déclarations au sujet de cette constitution de dot : « Je déclare que j'ai voulu obliger ma petite-fille comme j'aurois obligé un étranger dont j'aurois eu lieu d'être content, il n'est pas possible de rien ajouter à l'affection que je lui porte et d'être plus content que je le suis de ses soins et attention; je puis dire qu'ils charment ma vieillesse. »

Francœur prend aussi des dispositions pour permettre à sa fille Bandiéry de Laval de régler ses dettes qui se montent à 40.000 livres, et, sans aucune modestie, il fait à ce propos étalage des sentiments de délicatesse, d'honneur et de pro-

1. Voir notre article *Une Dynastie de musiciens...*, du *Recueil de la Société internationale de musique,* janvier 1906, p. 294.

2. *Mémoires secrets,* t. XXXV, p. 398.

3. M. Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon (1741-1880),* p. 11.

4. Arch. nat., O1 675[4].

5. Le laquais Borel reçoit 600 livres, comme la femme Liodet, cuisinière ; à Jean Théry, son premier laquais, il lègue 2.000 livres.

6. *Transaction* du 30 janvier 1746. — Minutes Me Fleury, notaire à Paris.

7. Cette rente était gagée sur le brevet de retenue de 10.000 livres, du 25 décembre 1764.

bité « la plus épurée » avec lesquels il prétend s'être toujours comporté. Puis, il abandonne à sa fille tous ses meubles, argenterie, linges et effets mobiliers, et l'institue sa légataire universelle, sous la condition expresse que ce qu'elle recueillera de ce legs universel sera substitué en faveur de ses enfants nés ou à naître.

Le premier codicille modifie légèrement les legs faits aux domestiques, accorde un diamant de 25 louis à une dame Péchelet, 50 louis à sa femme pour son deuil et diverses sommes pour d'autres deuils.

Dans le deuxième codicille, il nomme Pierre Griveau, notaire à Paris, son exécuteur testamentaire et lui laisse un souvenir[1].

Enfin le troisième codicille modifie encore les legs faits aux domestiques et donne 10 louis à l'abbé Richouet « pour augmenter sa bibliothèque[2] ».

Telles furent les dernières volontés de François Francœur.

Sans être un musicien de premier plan, il jouissait cependant, dès 1739, d'une certaine célébrité qui dépassait les frontières, car, cette année-là, un horloger très réputé de Zurich, nommé Steiner, construisait une machine singulière comportant « un clavecin ajusté à une montre », clavecin qui « jouait parfaitement bien quatre pièces de quatre maîtres différents, savoir Hændel, Blavet, Francœur et Steiner »[3].

L'homme fut un intrigant habile et insinuant, le type de l'arriviste du dix-huitième siècle.

II

Nous ne nous occuperons ici que des œuvres de violon de François Francœur, qui, comme on l'a vu ci-dessus, se composent de deux livres de sonates :

Sonates à violon seul et basse continue, Livre Ier (1720).

Sonates à violon seul avec la basse continue, IIe Livre (après 1730).

La Bibliothèque du Conservatoire possède, sous le titre de *Recueil de différents airs de simphonies de M. Francœur, chevalier de l'Ordre du Roy et surintendant de sa Musique, dont le plus grand Nombre n'ont point été placées dans ses ouvrages*[4], un manuscrit contenant diverses pièces symphoniques de notre auteur.

Morphologie. — Vingt-deux sonates, réparties en deux livres et écrites toutes en clef de *sol* deuxième ligne, tel est le bilan de la production violonistique de Francœur le cadet.

Ces sonates comportent, généralement, de 4 à 5 mouvements; la Sonate VIII du deuxième Livre en comprend 6. — En tête, un mouvement lent, dénommé, le plus souvent, *Adagio*; au centre de la composition, une autre pièce lente, *Sarabande*, *Adagio* ou *Sicilienne* (Sonate X, premier Livre, Sonates IX et XII, deuxième Livre); à la fin, toujours une pièce d'allure vive, *Presto, Gigue* ou *Rondeau,* cette dernière figurant très fréquemment dans l'œuvre de François Francœur. — Certains mouvements, les *Gavottes,* sont parfois dédoublés, avec changement modal pour la deuxième *Gavotte.* Le type le plus souvent représenté est : A, B, A′, B′; mais les schémas A, B, A′, A″, B′, et A, B, B′, A′, B″ s'observent aussi

1. Une boîte de maroquin contenant des couverts de vermeil.

2. *Testament et Codicilles de M. F. Francœur.* Du mercredi 12 septembre 1787, jour de la lecture à l'audience du Châtelet (Arch. nat., Y 62). — Francœur était propriétaire de la maison qu'il habitait rue Neuve-des-Petits-Champs.

3. *Mercure,* octobre 1739, p. 2434.

4. Ms. in-4°, n° 19356 (Bibl. du Conservatoire).

à plusieurs reprises. Au cas où des mouvements de même allure se suivent immédiatement, leur métrique change.

A l'exemple de Corelli, Francœur place entre deux *Allegros*, de courts *Adagios* qui servent alors de soudure et qui cadencent à la dominante[1]; pour les mouvements lents intérieurs, il adopte le mineur sur la tonique ou le relatif. Dans le premier Livre, il y a autant de sonates en majeur que de sonates en mineur, mais dans le deuxième la majorité des pièces s'écrivent en mineur. — Signalons enfin la *Pastourelle* 6/8 de la Sonate I du premier Livre, titre que nous retrouverons dans les œuvres de Nicolas Vibert[2].

Thématique et composition. — Francœur est un musicien facile et gracieux; sa mélodie tantôt noble, tantôt alerte et pimpante, fait de lui un parfait représentant du style de son temps. La belle Sonate VI, en *sol* mineur, du deuxième Livre, fournit un bon exemple de sa manière. Dans les *Adagios,* notre musicien excelle à orner sa thématique de longues et délicates broderies. C'était là, du reste, un usage fort répandu alors, et que les compositeurs italiens, notamment, pratiquaient volontiers. Ainsi, Tommaso Albinoni aime à parer les thèmes de ses pièces lentes d'une mélismatique extrêmement abondante[3]. Il en va de même chez Francœur, qui glisse aussi des guirlandes ornementales au sein de ses mouvements vifs.

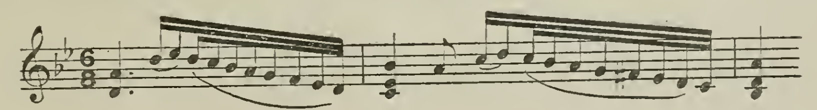
Par exemple, l'*Adagio* initial de la Sonate III du deuxième Livre se décore d'un long trait descendant suivi de menues broderies :



et dans le *Rondeau* de la Sonate II du premier Livre, Francœur lance de brillantes figurations ornementales :



Au demeurant, les *Rondeaux* de notre musicien sont traités avec beaucoup d'esprit et d'entrain. Il présente celui de la Sonate X du deuxième Livre en manière de chasse; il fouaille celui de la Sonate VII du même recueil de rapides gammes descendantes alternant avec des accords frappés :



1. Voir, par exemple, les Sonates IX et X (IIe Livre).

2. On trouve des *Pastorales* dans un certain nombre de sonates italiennes. L'épithète *pastorale* est même attribuée à quelques mouvements lents, témoin l'*Adagio* 6/4 « Pastorale » de la Sonate VI en *mi* mineur de l'op. I de Veracini.

3. On rencontrera un bon exemple de la thématique ouvragée de Tomaso Albinoni dans le *Grave* par lequel débute la Sonate VIII en *mi* mineur de ses *Tratenimenti Armonici per Camera* publiés à Amsterdam chez Estienne Roger.

Le premier privilège relatif aux œuvres d'Albinoni date de 6 juillet 1723; c'était un privilège spécial accordé à un Sr X. pour « les sonates et concerts du Sr Thomaso Alboni [Albinoni] » (M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 488 et p. 436).

Le second fut délivré le 6 avril 1736 à Charles-Nicolas Leclerc.

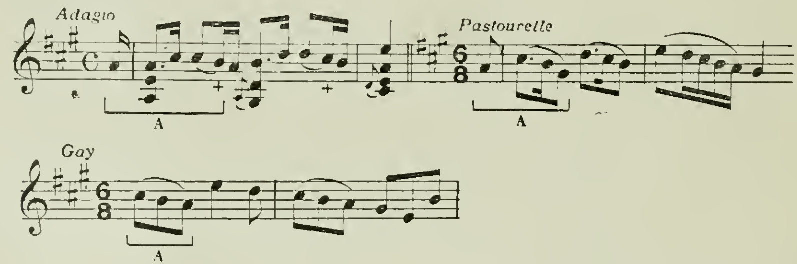
Il confie même au violon une sorte de point d'orgue exécuté à découvert dans le *Rondeau* de la Sonate VI du deuxième Livre :



et obtenu par la « diminution » de l'incise de tête qui forme appel à cette délicate figuration.

Mais revenons aux *Adagios* de Francœur. Alors que la plupart d'entre eux, souvent traités en doubles cordes et en style intrigué (Sonate VII, premier Livre, par exemple), sont d'un sentiment sévère ou mélancolique, il s'en rencontre dont l'allure a un je ne sais quoi de bon enfant et de plaisant qui rappelle le charme de nombre d'anciens airs français. L'*Adagio* initial de la Sonate X (deuxième Livre) appartient à cette catégorie, et porte témoignage sur la souplesse et la diversité du talent de notre musicien.

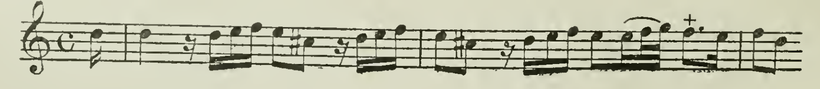
Francœur scelle l'unité de ses sonates en imposant aux divers mouvements qui les composent une parenté thématique qui apparaît souvent en toute évidence. Qu'il nous suffise de citer les *incipit* ci-après des mouvements de la Sonate I du deuxième Livre :



dont l'analogie, soulignée par l'incise A caractéristique, ressort à travers la diversité que le thème fondamental de la sonate recueille de son adaptation à une série de types rythmiques différents.

Non seulement Francœur s'inspire de Corelli, mais encore il subit l'influence de Vivaldi, et sa mélodie présente quelques dispositifs chers à ce dernier maître. Ainsi, le *Presto* final de la Sonate II (premier Livre) rappelle les bonds mélodiques et la souplesse de l'auteur du Concerto du *Printemps*[1]. De même, le début de la *Courante* de la Sonate IV de Francœur, et celui de la *Corrente* de la Sonate XVI, op. II de Vivaldi, présentent une étroite analogie : de part et d'autre, des batteries sur deux cordes, un aspect piquant et déluré.
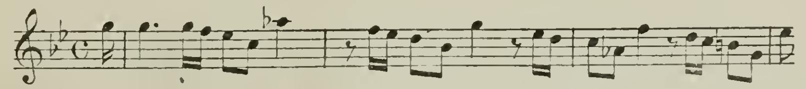
Comme Vivaldi[2], Francœur pratique aussi la répétition d'incises mélodiques. L'*Allemande* de la Sonate IX du deuxième Livre insiste à trois reprises sur une anacrouse figurée :



1. Comme, par exemple, dans l'*Allegro* initial de la *Primavera*. Voir aussi Concertos de Vivaldi n° 2, 40, *Preludio Andante* de la Sonate n° 7 en *ré* mineur, *Andante* de la Sonate n° 11.

2. Voir notamment les *Allegros* de début des Concertos de Vivaldi, n°s 33, 38, 41, 44, 48 (*Table thématique* publiée par M. Alberto Bachmann dans son ouvrage : *Les Grands Violonistes du passé* (1913), pp. 441 et suiv.

Parfois, aussi, et à l'imitation des Italiens, il déplace un même motif dans l'échelle, en séquences ascendantes ou descendantes. C'est là, ainsi que l'a très finement observé M. Charles Van den Borren, un procédé qui découle de l'imitation dans la polyphonie. Car une séquence peut être considérée comme une voix qui s'imite elle-même[1]. Dans cet ordre d'idées, nous citerons l'*Allegro Allemande* de la Sonate V du premier Livre, où le violon, serré de près par la basse, dessine un mouvement séquentiel descendant :
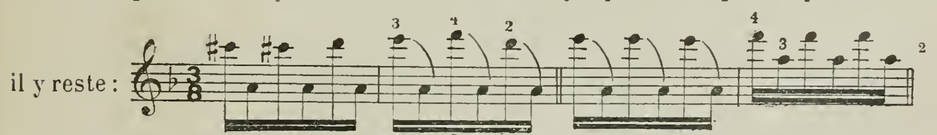


Enfin, çà et là, s'observent, dans la mélodie de Francœur, des traces non équivoques du *Vorhalt* dit mannheimiste, et on en trouvera un échantillon dans l'*Adagio* de la Sonate I du quatrième Livre dont nous avons reproduit, plus haut, le début.

On peut même ranger dans cette même particularité mélodique le dispositif de la *Gigue* de la Sonate IV du premier Livre, où des notes identiques s'affrontent sur les troisième et quatrième temps de la mesure, et qui rappelle un peu une *Gigue* de Jacques Aubert :

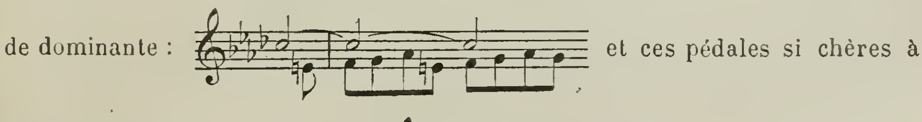
Au point de vue de la composition, les pièces des sonates de François Francœur sont presque toutes de forme binaire et monothématiques. Le travail du développement s'effectue sans que la mélodie subisse d'altérations; il utilise des incises caractéristiques qui se voient traitées en diminution, par exemple, ou que l'auteur répète, en les déplaçant dans l'échelle. Il n'y a donc point de réexposition après l'inflexion à la dominante par laquelle s'ouvre la deuxième reprise.

L'harmonie est correcte et riche; le musicien manie habilement les anticipations et les retards dont il connaît l'expression grave et majestueuse. De ceux-ci, la Sonate II du deuxième Livre offre de bons exemples.

Technique. — François Francœur démanche jusqu'à la cinquième position, et il y reste :



Il aborde avec aisance les difficultés de la double corde; il aime les pédales intérieures autour desquelles se déroule la mélodie. C'est ainsi que dans l'*Adagio* de la Sonate VIII (premier Livre), une partie mélodique se place sous une pédale de dominante :



et ces pédales si chères à Francœur peuvent être trillées : [3]

1. Ch. Van den Borren, *Les Origines de la musique de Clavier en Angleterre*, p. 51.
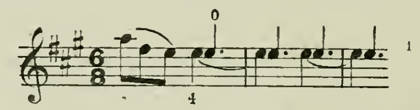
2. Gay 3/8 de la Sonate IX (*IIe Livre*).

3. *Rondeau* de la Sonate III (*Ier Livre*).

Tel passage en quartes consécutives de la Sonate VII du premier Livre exige de multiples croisements de doigts. Dans la *Sicilienne* de la Sonate X (premier Livre), Francœur exécute des batteries avec accords de trois notes et régression du deuxième doigt :



Et dans le *Rondeau* final de la Sonate VII du deuxième Livre, il écrit des accords frappés consécutifs de trois notes. Comme son frère Louis, il utilise l'effet spécial de sonorité résultant de l'unisson sur deux cordes dont une à vide :
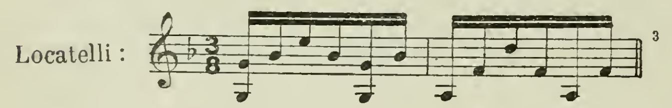
 1

et applique le même procédé à l'exposition du thème de la *Courante* de la Sonate XII du deuxième Livre.

Quant à son archet, il marque une grande souplesse et une grande légèreté ; il excelle à sauter une corde dans des traits à grands écarts :

 2

et exécute des arpèges en détaché que l'on comparera à ceux du *Caprice* XI de Locatelli :

 3

Enfin, on trouve des batteries en doubles cordes et en *spiccato* dans l'*Adagio* de la Sonate X du deuxième Livre.



ARMOIRIES DE FRANÇOIS FRANCOEUR
(Juin 1764).

1. Gay 6/8 de la Sonate I (*IIe Livre*).
2. *Allegro* C de la Sonate I (*IIe Livre*).
3. *Rondeau* 2 de la Sonate VII (*Ier Livre*).

François Bouvard.

I

Boisgelou écrit dans son *Catalogue*, au titre des *Cantates françaises*, quelques lignes consacrées à Bouvard : « Cet auteur a eu de la réputation dans son temps; il était chevalier Romain; ce n'est pas une raison pour que sa musique fût bonne. Cependant, quelques-unes de ses cantates, et surtout celle intitulée *le Retour de Tendresse*, étoient alors estimées[1]. »

La biographie de François Bouvard est encore bien incertaine. Nous connaissons à peu près l'époque où il naquit, d'abord par son acte de décès, et ensuite par la dédicace de son *Livre de Sonates à Violon seul* dont nous parlons plus loin.

Bouvard mourut le 2 mars 1760, dans une situation voisine de la misère, puisqu'il fut enterré « par charité », le 3 mars, dans le cimetière de Saint-André-des-Arcs; il avait alors environ soixante-dix-sept ans, et serait né, par conséquent, vers 1683[2].

Les frères Parfaict le disent Parisien et originaire de Lyon, sans préciser davantage. D'après ces auteurs, Bouvard entra à l'Opéra pour remplir les *rôles de dessus :* « Il avoit alors la voix si étendue qu'on assure que jamais on n'en a ouï de pareille. Par malheur, sa voix mua, lorsqu'il atteignit l'âge de seize ans; il fut obligé de quitter l'Opéra, et depuis lui, ses rôles n'ont été chantés que par des filles[3]. »

On voit donc que notre chanteur dut debuter de très bonne heure; mais il fut tout aussi précoce comme compositeur, puisqu'il écrit à Francine, en lui dédiant ses sonates, que, grâce à sa protection, il vit paraître ses ouvrages sur le théâtre de l'Opéra dès l'âge de dix-huit ans.

Or, son premier ouvrage consiste dans la tragédie lyrique de *Médus*, paroles de Chancel de la Grange, représentée en 1702. Si donc Bouvard avait dix-huit ans à cette époque, il était né en 1684, et de la sorte se trouve confirmée la date de naissance qui résulte du texte de son acte de décès.

Quoi qu'il en soit, d'après les frères Parfaict, le jeune musicien aurait passé quelques années à Rome pour se perfectionner dans son art; il ne serait rentré en France que dans les premières années du dix-huitième siècle. Il donna alors ce *Médus* déjà cité, puis, en collaboration avec Bertin[4], une autre tragédie en cinq actes du même Chancel de la Grange, intitulée *Cassandre* et jouée en 1706.

Le 26 juillet 1723, un privilège général valable six ans, à partir du 6 juillet, était accordé « au sieur François Bouvard, maître de musique, pour ses *Sonates* et autres ouvrages de sa composition, tant vocale qu'instrumentale[5] ».

A l'aide de ce privilège, Bouvard publiait un *Premier Livre de Sonates à Violon seul et la Basse continue*, sur lequel il s'intitule : « Maître de musique et cy-devant de l'Académie royale de musique. » Ce livre fut gravé par Mlle Louise

1. Boisgelou. *Catalogue ms.*
2. « Le lundi 3 mars 1760, a été inhumé, par charité, dans le cimetière, François Bouvard, chevalier, comte de Saint-Jean de Latran, professeur de musique, décédé la veille, rue Christine de cette paroisse, âgé de soixante-dix-sept ans ou environ. — Présents : Mre Antoine-Michel Ringard, procureur au Parlement et marguillier de cette paroisse, Jacques-Robert Fremin, bourgeois de Paris. » (*Extrait du Registre des Décès de Saint-André-des-Arcs*, 1760. Arch. Seine, Fonds Bégis.)
3. *Dictionnaire des Théâtres* des frères Parfaict. Mémoire ms., t. I, pp. 489, 490.
4. Sur Bertin de la Doué, voir La Borde, *Essai*, t. III, p. 387.
5. M. Brenet : *La Librairie musicale en France*, p. 428.

Roussel, et l'auteur le dédiait à Francine, directeur de l'Opéra, dans les termes qui suivent :

« Monsieur,

« Comme c'est à l'honneur de vôtre Protection que je dois le bonheur d'avoir vu, dès l'âge de dix-huit ans, paroître mes ouvrages sur le théâtre de l'Opéra, la Reconnaissance exige de moy que je vous dédie ce premier Livre de sonates à Violon seul, et les Œuvres que je pourray mettre au jour dans la suite, heureux si ce que j'ose produire peut être de votre goût; votre aprobation me répondra toujours de celle du public; j'avoue que l'offre que je prens la liberté de vous faire est fort au-dessous de ce que je vous dois; mais elle me présente, du moins, une occasion favorable pour vous assurer que je suis et seray toute ma vie et avec un profond respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« F. BOUVARD[1]. »

Cette dédicace n'est pas seulement intéressante parce qu'elle permet de fixer assez exactement la date de la naissance de son auteur; elle marque encore un des buts essentiels que poursuivaient les musiciens de ce temps en dédiant leurs œuvres à quelque protecteur; par là ils s'assuraient, si l'on peut dire, contre les risques de leur publication, puisque le jugement du Mécène garantissait celui du public.

Au reste, Francine, d'après les frères Parfaict, ne fut pas le seul protecteur de François Bouvard, qui avait su intéresser à sa personne « feue Madame, douairière de Monsieur frère unique du Roi, parce que cette princesse se souvenoit du plaisir de l'avoir entendu dans le temps qu'il étoit à l'Opéra ». Elle le gratifia d'une pension de quatre cents livres[2].

Bouvard a beaucoup écrit de musique vocale, et çà et là, le *Mercure* gravait de petites compositions de lui. Un *Récit de basse,* air bachique sur des paroles de Mlle Malcrais de la Vigne : « Le Champenois, Le Bourguignon », parut en 1732[3]. L'année suivante, le journal faisait connaître une *Ode anacréontique* de notre musicien[4]. En 1740, il annonçait un quatrième *Recueil d'Airs sérieux et à boire,* avec violon, flûte et basse continue[5], et, quelque temps plus tard, une *Cantate*[6].

On fit, sur son nom, le logogriphe suivant :

Quand Boulevard se défera
De sa syllabe mitoyenne,

1. Bouvard demeurait alors rue Neuve-Saint-Etienne du Mont, faubourg Saint-Marcel.

Ce volume de sonates présente un beau frontispice orné d'instruments de musique, et sur lequel se lit le titre suivant :

Premier Livre | *De Sonates* | *A violon seul* | *Et la Basse continue* | *Dédiées* | *à Monsieur de Francine* | *Composées* | *Par M. Bouvard* | *M*re *de Musique, Cy-devant de l'Académie* | *Royale de Musique* | *Gravées par M*lle *Louise Rousset* | Prix en blanc 7 livres | A Paris | chez | L'auteur, rüe Neuve Saint-Etienne-du-Mont, faux-bourg Saint-Marcel, | Boivin, rüe Saint-Honoré à la règle d'or | Et à la porte de l'Académie royale de musique, cul-de-sac de l'Opéra | Avec Privilège du Roy, 1723. Gravé par L. Roussel, rüe Saint-Jacque, devant la rue dé maturin.

2. Frères Parfaict : *loco cit.*, p. 490.

3. *Mercure,* décembre 1732, p. 2646.

4. *Ibid.,* janvier 1733, pp. 131, 132.

5. *Ibid.,* janvier 1740, p. 117, et avril 1740.

6. Cette cantate, intitulée *L'Amour champêtre,* parut en avril 1740 et était dédiée à la princesse de Rohan. De plus, Bouvard publiait une paraphrase du psaume *Usque quo* que l'on disait « travaillée dans le goût des *Oratorio* d'Italie », et qu'il dédiait à M. Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice, celui-là même qui s'était trouvé mêlé aux histoires de la Pélissier (*Mercure,* avril 1740, p. 741).

De Médus, tragique Opéra,
Vous connaîtrez l'auteur sans peine[1].

Les frères Parfaict assurent que Bouvard avait épousé en premières noces Anne-Françoise Perrin, veuve de Noël Coypel, ancien directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et en secondes noces, Anne Guedon, dont il eut une fille[2].

Nous ne le citons ici que comme auteur d'un livre de sonates.

II

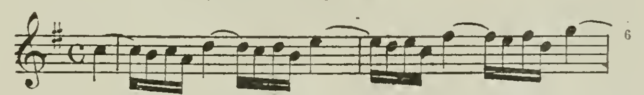
François Bouvard n'a publié qu'un seul recueil de sonates, son *Premier Livre de Sonates à Violon seul et la Basse continue* qui porte la date de 1723 et qui est écrit en clef de *sol* deuxième ligne.

Morphologie. — Ce livre contient huit sonates d'un nombre très variable de mouvements, puisque ce nombre va de quatre à six; le cadre quaternaire est le moins employé par notre auteur.

Dans la plupart des cas, les sonates de Bouvard commencent par un *Preludio* lent, *Adagio* ou *Grave,* presque toujours à quatre temps. Toutes se terminent par une pièce vive, *Gavotta vivace, Giga, Prestissimo*[3], sauf la dernière qui présente deux *Menuets* finaux, sans *Da capo* au premier *Menuet.*

Les Sonates II, V, VII, VIII contiennent une *Gigue* intérieure.

Thématique et composition. — Chez Bouvard, les morceaux lents ou tranquilles sont de caractère dolent et contiennent des formules ornementales et des *coulés*[4]. Les mouvements vifs laissent souvent alterner des figurations saccadées et des entrelacs de triolets de croches[5], et le départ corellien de la *Gigue* de la Sonate IV prouve que notre homme connaissait ses auteurs. Quant aux formules séquentielles, elles se font fréquemment jour :


[6]

La parenté thématique apparaît aussi très marquée dans certaines sonates; elle se souligne tout particulièrement entre les mouvements vifs d'une même composition.

D'autres fois, ce sont des incises ou des mouvements mélodiques caractéristiques qui passent d'un morceau à l'autre : par exemple, le passage syncopé de l'*Adagio* initial de la Sonate III :



reparaît dans l'*Allemande :*



Enfin, on trouve le *Vorhalt* bien caractérisé dans le *Preludio Adagio* de la Sonate I.

1. *Nouveaux Logogriphes*, 1744, p. 17.
2. Frères Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, p. 490.
3. Sonates I, II, III, IV, V, VII.
4. Sonate II (*Sarabanda*), Sonate V (*Adagio* C).
5. *Gavotta Spirituoso* 2/4 de la Sonate VII.
6. *Allemanda Allegro* C de la Sonate V.

Technique. — Bouvard n'est qu'un assez modeste technicien; il connaît cependant la pratique de la quatrième position, où il sait écrire sur deux cordes, ainsi qu'en témoigne l'exemple ci-après :



et son archet se montre capable, dans le *Largo* de la Sonate VI, de maintenir de longues tenues. Il exécute aussi des batteries par mouvement parallèle[2], mais il n'atteint point à la virtuosité de François Francœur. Sa dynamique est marquée avec assez de soin et s'établit fréquemment en relation avec les diverses parties du registre de l'instrument; il indique *f.* dans l'aigu et *p.* dans le grave. Ajoutons qu'il lui arrive plus d'une fois de terminer ses pièces *piano*.

Martin Denis.

I

Nous sommes très mal informé sur le compte de ce musicien. Martin Denis prit, le 4 novembre 1722, un privilège général valable huit ans, à partir du 15 octobre, pour des « *Sonates allemandes* de sa composition[3] ». A l'aide de ce privilège, il publia deux livres de sonates de violon, portant respectivement les dates de 1723 et de 1727. L'œuvre II, dédiée à M. Angran, conseiller du roi et auditeur en sa chambre des comptes, fournit, par son épître dédicatoire, quelques renseignements d'ordre biographique, bien vagues, en vérité, mais qui, dans l'état actuel de nos connaissances, constituent à peu près tout ce que nous savons sur la jeunesse du musicien.

Voici cette dédicace :

« Monsieur,

« Depuis plus de vingt ans que j'ay l'honneur d'estre attaché à vous, tous les progrès que j'ai pu faire dans la musique vous appartiennent. C'est un fond sur lequel vous avez un droit incontestable, puisque c'est par vos conseils que j'ay commencé à le cultiver, par votre exemple que je me suis fortifié dans cet art, par vos secours que j'en ai vu naître les premiers fruits, et enfin, par votre ordre que j'en ay donné au public les premières productions, ce que je n'aurais jamais osé faire de moy-même. C'étoit donc sous votre nom que ces nouveaux essais auroient dû paraître, si vous ne me l'aviez expressément défendu. Une personne distinguée par le goût exquis qu'elle a pour la musique, mais encore plus par des vertus qu'il ne me convient pas de louer, voulut bien me permettre de les luy dédier, et j'auray toujours pour la protection dont elle m'a honoré toute la reconnaissance que je dois; mais aujourd'huy, que devenu plus hardi par un succès que j'avais peine à espérer, je fais imprimer mes derniers ouvrages, permettez-moi de ne plus vous consulter sur le nom que je dois mettre à leur tête; je me détermine de moi-même à un choix que votre modestie ne

1. *Presto* C de la Sonate VI.
2. *Vivace* C de la Sonate I.
3. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 427.

manqueroit pas de condamner; c'est la seule occasion où il m'arrivera jamais de m'opposer à vos désirs, puisque c'est la seule marque publique que je puisse vous donner de mon respect et de ma reconnaissance.

« Denis[1]. »

L'épître dédicatoire du musicien nous apprend donc que, depuis les premières années du siècle, il était attaché à la personne de M. Angran. Nous savons, en outre, par les titres des deux livres de sonates de 1723 et de 1727, que Denis habitait chez son protecteur, rue des Tournelles. M. Angran avait orienté le jeune homme vers la musique, l'avait encouragé de ses conseils et de ses subsides, et lui avait permis de publier deux recueils de sonates. Le premier Livre, daté de 1723, et dont Denis, mû par un sentiment de reconnaissance bien naturel, désirait faire hommage à son bienfaiteur, se vit, sur les instances de M. Angran lui-même, détourné de sa destination première, et Denis l'offrit à « une personne distinguée par le goût exquis qu'elle a pour la musique ». C'est à la comtesse de Monthiers que le jeune violoniste dédia son œuvre I :

« Madame,

« Les premiers Airs que j'eus l'honneur de joüer devant vous, il y a quelques années, m'ayant attiré des louanges de votre part, j'eus le courage de composer des sonates dans le dessein que j'avois de mériter encore plus votre approbation; à mesure que j'achevay les premières, et qu'elles furent en état de se faire entendre, elles parurent en votre présence; et comme vous les reçûtes avec bonté, si j'ose dire avec estime, je puis assurer que c'est à vous qu'elles doivent leur naissance, et le peu de perfection où j'ay tâché de les amener, depuis l'accueil favorable que vous avez fait à chacune en particulier, m'engage encore à les offrir toutes ensemble au public sous votre nom. La connaissance parfaite que vous avez dans cet art a desjà produit un premier effet; elle m'a donné la confiance de les exposer au grand jour, et j'espère qu'elle en produira un deuxième, c'est de persuader au public qu'elles ne sont pas tout-à-fait indignes de son attention.

« Continuez donc de protéger un ouvrage où vous avez tant de part, puisqu'il vient de l'homme du monde qui est avec le plus de respect et de reconnoissance, Madame, votre très humble et très obéissant serviteur.

« M. Denis[2]. »

Tels sont les seuls documents biographiques que l'on soit en droit d'attribuer avec certitude à Martin Denis. On a proposé de l'identifier avec un certain Denis ou Denys, auteur d'un *Nouveau Système de musique pratique* dédié au maréchal de Saxe, et que le *Mercure* annonçait en février 1747[3]. Ce Denis, « ci-

1. *Sonates* | *à violon seul* | *avec la Basse* | *Dédiées* | *à Monsieur Angran* | *Conseiller du Roy et Auditeur en sa* | *Chambre des Comptes* | *par M. Denis* | *Œuvre IIe* | Se vend 7 livres en blanc | A Paris | L'Auteur, rue des Tournelles proche la Bastille, chez Monsieur Angran | Le Sr Boivin | Avec Privilège du Roy, 172 [7] [le 7 manuscrit]. Marin sculpsit. — (Bibl. Conservatoire.)

En raison du grattage qui porte sur le dernier chiffre de la date et qui a été surchargé d'un 7 écrit à la main, il y a lieu de faire des réserves sur la date 1727 de l'œuvre II.

2. *Sonates* | *à violon seul avec la Basse* | *Dédiées* | *à Madame la Ctesse* | *De Monthiers* | *Par M. Denis* | *Livre Ier* | Prix 8 livres en blanc | A Paris | Chez l'auteur, rue des Tournelles proche la Bastille, chez Monsieur Angran, et chez Boivin. — Avec Privilège du Roy, 1723.

3. Fétis, t. II, p. 468. — Eitner, t. III, p. 176. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 444 (en note). — *Mercure*, février 1747, p. 107.

devant directeur des Académies royales de musique de Lyon, Rouen, Marseille, Lille, Bruxelles et Anvers, et maître de musique des Cathédrales de Saint-Omer et de Tournay[1] », prenait, le 20 février 1747, un privilège général, valable neuf ans, pour un « *Nouveau Système de musique pratique,* et différentes pièces de musique tant instrumentale que vocale de sa composition[2] ». Il avait établi à Paris une école de musique, et mourut avant 1753, laissant à son gendre, un maître de musique du nom de Jouve, le soin de continuer son enseignement[3]. Mais il s'appelait Claude, et non pas Martin. C'était un directeur de troupe lyrique dont Léon Lefebvre nous conte les démêlés avec ses associés, au sujet des représentations d'opéra à Lille, à partir de 1718. Après avoir traité avec les héritiers de Lully pour l'exploitation du privilège des représentations lyriques, dans les Pays-Bas et dans les Flandres, Claude Denis, qui se trouvait à Bruxelles en 1716 et à Anvers en 1717[4], vint de cette dernière ville à Lille, où il s'associa avec un cafetier nommé Louis Lacoste et un bailleur de fonds appelé Pierre-Joseph Garnier. Mais des difficultés surgirent entre eux et leurs affaires se gâtèrent. On lira dans l'ouvrage de Léon Lefebvre les procès qui en résultèrent et qui durèrent de mars à août 1718[5]. Fixé à Paris vers 1730, Claude Denis épousa, le 31 juillet, en l'église Saint-Médard, Marie-Marguerite Lecouvreur, sœur cadette de la célèbre tragédienne[6].

II

Les deux livres de *Sonates à Violon seul avec la Basse* de Martin Denis portent respectivement les dates de 1723 et de 1727 et sont écrits en clef de *sol* deuxième ligne. — Ils comprennent chacun 12 sonates. On remarquera que le privilège relatif à la publication de ces sonates les qualifie d'*allemandes*. C'est la première fois que nous constatons chez un de nos violonistes une tendance à imiter la musique instrumentale d'outre-Rhin. Nous ajouterons d'ailleurs que les sonates de Denis présentent surtout un caractère italien.

Morphologie. — Alors que les sonates du premier Livre se composent généralement de 4 mouvements de vitesses alternées, celles du deuxième, par suite du dédoublement des *Airs* et *Gavottes,* atteignent 5 et 6 mouvements. Le début en est tantôt lent avec cadence à la dominante, tantôt vif, comme dans les Sonates I, V du premier Livre. — Les morceaux qui terminent ces compositions sont toujours animés et rentrent dans les catégories suivantes : *Allegro, Corrente, Presto, Gigue, Gavotta* ou même *Aria Allegro* (Sonate VIII, deuxième Livre). Cette dernière porte le titre *La Clairon*. Il est à remarquer que la terminologie est toujours italienne. Dans la Sonate II du premier Livre, l'*Adagio* initial encadre un *Allegro*.

Thématique. — Martin Denis cultive les mouvements séquentiels, et cela aussi bien à l'intérieur des pièces lentes qu'à l'intérieur des morceaux d'allure vive. Sa mélodie est souvent gracieuse et élégante, comme on peut en juger par

1. *Mercure,* février 1747, p. 107.
2. M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 444.
3. L'école de Jouve était située dans la maison de M. Dulion, notaire, rue Dauphine. (*Annonces, Affiches et Avis divers,* lundi 12 février 1753, pp. 100-101).
4. Claude Denis paye un droit de 216 florins aux hospices d'Anvers pour une série de 18 représentations. Léon Lefebvre, *Le Théâtre à Lille au dix-huitième siècle, La Salle de la rue de la Comédie* (1762-1787), p. 32. La troupe ambulante de Denis se composait de 20 sujets et d'un orchestre.
5. *Loco cit.*, pp. 32 et suiv. Denis s'intitulait « entrepreneur de l'Académie royale de musique de Lille ».
6. *Ibid.*, p. 32.

ce début d'*Adagio* : [1]

Des influences corelliennes surgissent çà et là, notamment dans la *Gavotta* 2/4 de la Sonate XII (deuxième Livre), dont l'entrée n'est pas sans offrir quelque ressemblance avec celui du *Tempo di Gavotta* de la Sonate IX en *la* majeur de l'op. V. de Corelli.

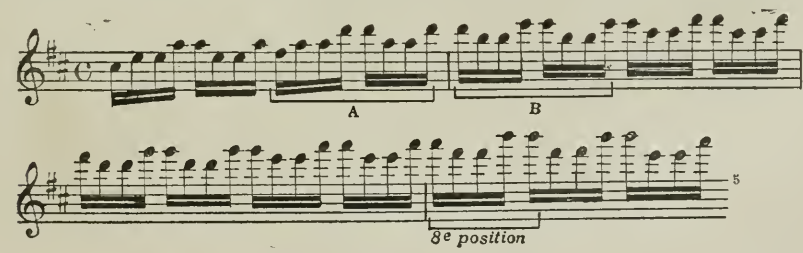
Aux *Prestos,* Denis réserve un style saccadé ou des batteries répétées de doubles croches [2].

Dans la présentation de toutes ces batteries, Denis rencontre même le fameux *tremolo* de Mannheim, dont il nous donne un échantillon, sous les espèces de batteries à mouvement mélodique confié à la partie supérieure [3], *tremolo* qui se manifeste sous une forme très voisine de celle que nous avons déjà signalée chez Jacques Aubert.

Le cyclisme est peu développé dans l'œuvre de Denis, cependant la Sonate I du premier Livre, par exemple, affiche une parenté très grande entre le thème initial de l'*Allemanda* et celui de la *Corrente* finale; de même encore, on retrouve en diminution dans la *Gavotta* de la Sonate IV une partie du thème de l'*Adagio* de cette composition.

Ajoutons que Denis montre à l'égard des séries de septièmes une prédilection particulière; on en trouve 11 consécutives dans la *Giga* de la Sonate VII du deuxième Livre.

Technique. — Denis démanche aisément et atteint dans la Sonate XII du premier Livre la huitième position; il est vrai qu'il n'y parvient que fort prudemment et en montant par degrés conjoints; encore convient-il d'observer, avec M. Pincherle [4], que, craignant d'écrire sur deux cordes à la quatrième position, il ne maintient pas dans son trait ascendant le dessin primitif A, mais lui substitue le dessin B, lequel est susceptible de s'exécuter sur la seule chanterelle :



Nous noterons encore que si Denis explore les hautes régions de l'échelle du violon, il en cultive aussi la partie grave, et cela avec plus de continuité que ses devanciers. Voici un passage en batteries d'une *Allemande* qui n'utilise que les deux cordes graves de l'instrument :



1. *Adagio* 3 de la Sonate II (*Ier Livre*).
2. *Presto* 4/8 de la Sonate I (*IIe Livre*).
3. *Allegro* 4/8 de la Sonate II (*Ier Livre*).
4. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 18.
5. *Allemande* C de la Sonate XII (*Ier Livre*).
6. *Allemande* C, de la Sonate VI (*IIe Livre*).

Au demeurant, dans le travail de batteries auquel il s'abandonne si souvent, Denis fait preuve de beaucoup de souplesse de poignet. Citons, en particulier, les batteries de la *Corrente* 3/8 de la Sonate VII (deuxième Livre).

L'archet de notré violoniste ne s'attarde pas à lier des croches ou des doubles croches de deux en deux ; il réalisera de longs passages d'effet varié, et exécutera *piano* des batteries rapides.

TROISIÈME PARTIE

LECLAIR L'AINÉ ET SES ÉMULES

CHAPITRE V

Les frères Leclair.

SOMMAIRE

Le Lyonnais *Jean-Marie Leclair* l'aîné, passementier, musicien et danseur. — Maître de ballets à Turin. — Son premier passage à Paris. — Son second séjour à Turin, où il travaille avec G.-B. Somis. — Ses débuts à Paris au Concert spirituel; ses protecteurs Bonnier; il épouse une graveuse de musique. — Leclair à la musique du Roi. — Voyage en Hollande. — Le Juif du Lys. — La princesse d'Orange. — Retour en France; il est appelé auprès de l'Infant Don Philippe. — Ses tournées; son opéra de *Scylla et Glaucus*. — Il entre au service du comte de Gramont et meurt assassiné. — Il a laissé 14 recueils de compositions pour le violon. — Sonates et Concertos à violon principal. — Caractères de son œuvre et influences qu'il a subies. — *Jean-Marie Leclair le second,* violoniste lyonnais. — Son rôle à l'Académie de musique de Lyon.

Les vingt-cinq années qui s'écoulent de 1725 à 1750 constituent une des périodes les plus brillantes de l'histoire de l'École française de violon. Non seulement, en effet, la littérature de l'instrument s'enrichit en quantité et en qualité, mais d'éminents virtuoses se groupent autour du nom symbolique de Leclair, qui semble devoir jouer, pour cette période, le rôle du personnage central cher à tant d'historiens. A côté du célèbre violoniste lyonnais, des musiciens comme Mondonville, comme Guignon, comme Anet, voire comme Guillemain, occupent une place si importante, et attirent l'attention de leurs contemporains d'une façon si universelle qu'ils atteignent presque à la réputation de Leclair lui-même, lequel reste toutefois le chef de cette étincelante pléiade.

Jean-Marie Leclair l'aîné.

I

Le 8 janvier 1695, un maître passementier de Lyon, nommé Antoine Leclair, épousait en l'église Saint-Nizier, sa paroisse, une demoiselle Benoîte Ferrier, dont il devait avoir huit enfants, cinq garçons et trois filles[1].

L'aîné de ces huit enfants fut un garçon, qui naquit le 10 mai 1697 et qui reçut les prénoms de Jean-Marie; c'est le grand violoniste[2]; de 1697 à 1714, le ménage

1. Nous exprimons ici toute notre reconnaissance à M. Tricou, de Lyon, pour l'extrême obligeance qu'il a mise à nous communiquer de nombreux renseignements sur la famille Leclair.

2. Voici son acte de baptême : « Le dit jour

L'eclair voit sa progéniture s'accroître successivement de Jeanne, la première fille (5 mai 1699)[1], de Françoise (29 août 1701)[2], de Jean-Marie le deuxième (23 septembre 1703)[3], de François (30 août 1705)[4], d'Antoinette (26 décembre 1708)[5], de Pierre (19 novembre 1909)[6], enfin de Jean-Benoît (25 septembre 1714)[7].

Si l'on en croit la plupart des historiens du dix-huitième siècle, La Borde, l'abbé de Fontenai, et de Bernis, dans son *Éloge de Leclair,* Jean-Marie Leclair aurait débuté dans la vie artistique en qualité de danseur et à Rouen[8]. Seul, de Rozoi, auteur d'un article nécrologique publié dans le *Mercure* de novembre 1764[9], article que les historiens qui précèdent ont simplement paraphrasé, ne souffle mot de cette importante particularité de la biographie du violoniste. Enfin, Fétis, suivi de Mendel, lui donne pour protectrice une dame de la Mésangère qui l'aurait fait élever, et sous les auspices de laquelle il se serait d'abord produit à Rouen comme danseur[10]. Que Leclair se soit livré à l'art de la danse avant de devenir un violoniste célèbre, c'est ce qui ne saurait faire aucun doute, ainsi que nous allons le voir ci-dessous. La chose n'a, du reste, rien qui doive surprendre, car au début du dix-huitième siècle le violon et la danse étaient intimement unis[11].

Il importe seulement de préciser deux points : d'abord, de rechercher si, réellement, Leclair séjourna à Rouen pour y danser, et ensuite, si M[me] de la Mésangère lui accorda sa protection.

Commençons par citer, d'après l'abbé de Fontenai, l'anecdote, empruntée à Bernis, qui nous montre Leclair dansant à Rouen : « La première anecdote de sa vie, rapporte l'auteur du *Dictionnaire des Artistes,* n'est pas la moins intéressante pour prouver que la nature est souvent contrariée dans ses dispositions par le hasard, ou par le caprice des parents. En effet, soit obéissance, soit inclination, Leclair parut d'abord pencher vers la danse, et ce fut à Rouen qu'il fit ses premiers essais en ce genre; Dupré y était[12] et, par une circonstance non moins bizarre, il

(12 mai 1697) j'ay baptisé Jean-Marie, né avant-hier, fils de S[r] Antoine Leclerc, maitre passementier, et de Benoîte Ferrière, sa femme. Parr. Jean Darcour, chevallier anglais, Marr. M[lle] Marie Lamoureux, fille de S[r] Claude Lamoureux. » Signé : Antoine Leclair, Jean d'Harcourt, Lamoureux. Charton vic. *Registres de Baptêmes, Mariages et Enterrements* de la Paroisse Saint-Nizier, à Lyon, 1697, vol. 51.

1. *Ibid.*, vol. 53. Jeanne Leclair fut baptisée le jour même de sa naissance.

2. *Ibid.*, vol. 55. Françoise Leclair fut baptisée le 31 août 1701.

3. *Ibid.*, vol. 57.

4. *Ibid.*, vol. 59. Le baptême eut lieu le 31 août 1705. Deux personnes de qualité lui servaient de parrain et de marraine. Son parrain était un certain François Debognie de Résignant, et sa marraine, dame Catherine Artaud, femme du vicomte d'Arnas.

5. *Ibid.*, vol. 62. Baptême le jour de la naissance de l'enfant.

6 *Ibid.*, vol. 63. Pierre fut baptisé le 20 novembre 1709.

7. *Ibid.*, vol. 63. Jean-Benoît fut baptisé le lendemain de sa naissance.

8. La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne,* t. III, p. 502.

L'abbé de Fontenai, *Dictionnaire des Artistes,* Paris, 1776, t. I. De Bernis, *Eloge de M. Leclair* dans le *Nécrologe des Hommes célèbres de France par une Société de gens de lettres,* première partie (1764-1767).

9. *Lettre à M. de la Place, auteur du Mercure, sur feu M. Le Clair, premier symphoniste du Roi, Mercure*, novembre 1764, pp. 190 et suiv.

10. Fétis, article Leclair, de la *Biographie universelle des Musiciens.*

11. Voir à ce propos : *Recueil d'édits, arrêts du Conseil du Roi, Lettres patentes, Mémoires et Arrêts du Parlement*, etc., *en faveur des Musiciens du Royaume*, Paris, Ballard, 1774. — Ce recueil contient un intéressant Mémoire publié en 1664 par Dumanoir, Roi des Menestriers, et par les Jurés de la Communauté des Maîtres à danser.

12. D'après le *Détail de la régie actuel de l'Académie royalle de Musique* de 1738 (Arch. Opéra), Dupré avait été à l'Opéra en 1714, puis aurait passé en Pologne, où il ne serait resté que six ans, et serait rentré à l'Opéra en 1730. En 1738, il touchait 3000 livres. Il était l'objet de

se trouva jouer du violon pour faire danser Leclair. Ils furent réciproquement très peu satisfaits, et tous deux se rendirent justice, sans l'attendre des autres. Dès le même instant, ils résolurent de changer de place. Dupré quitta l'orchestre pour amener au théâtre cette noblesse élégante, cette précision, ces grâces qui ont si longtemps charmé les yeux, et dont l'heureux ensemble ne s'est retrouvé que dans le sieur Vestris, son élève, qui a conservé l'honneur d'un genre qui appartient purement à la nation; Leclair quitta, de son côté, le théâtre pour l'orchestre et ouvrit bientôt à l'harmonie une nouvelle carrière[1]. »

Si l'on admet le dire de Bernis et de Fontenai, et le séjour de Leclair à Rouen, celui-ci n'a guère pu s'exhiber dans la capitale de la Normandie avant l'âge de dix ou douze ans, c'est-à-dire vers 1707 ou 1709. Or, à cette époque, Jean-Denis Dupré, né en 1706, ne pouvait vraiment guère s'exhiber au théâtre, quelque précocité qu'on lui concède; de plus, nous trouvons Leclair établi à Lyon, sa ville natale, en 1716, où il exerce le métier paternel, et où il contracte mariage avec une demoiselle Marie-Rose Castagnié, fille de Pierre Castagnié, marchand de liqueurs, à Lyon, et de Dlle Claire Fieurade. — Le contrat, passé devant Me Hugues Delhorme, notaire à Lyon, le 20 juillet 1716, qualifie Leclair de « maître passementier », demeurant « au coin de la rue Buisson, maison de Saint-Bonaventure, paroisse Saint-Nizier[2] ». Aux termes de cet acte, le futur époux promet à sa femme « des habits et joyaux de noces, selon sa condition, dont il lui fait don de survie ». Leclair signe à cette époque de la façon suivante :



Le mariage fut célébré le 9 novembre suivant, en l'église Sainte-Croix de Lyon[3]. Jean-Marie avait alors un peu plus de dix-neuf ans, et si, conformément aux règlements de la Corporation des passementiers, la maîtrise pouvait lui être accordée sans apprentissage obligatoire, en raison de sa qualité de fils de maître[4], il semble cependant peu probable que le jeune ouvrier ait obtenu ce titre avant l'âge de quinze ou seize ans. Leclair avait donc dû résider à Lyon depuis l'an-

la note suivante : « Un des meilleurs danseurs qui aient paru jusqu'à présent, tant pour les grâces que pour la légèreté de ses pas remplis de finesse. » Voir aussi Durey de Noinville, *Histoire de l'Académie royale de musique* (1753), t. I, p. 4. Il s'agit ici de Jean-Denis Dupré, né à Paris le 7 octobre 1706 de Jean Dupré, maître à danser, et de Jeanne Remy, demeurant rue Galande, paroisse Saint-Severin (Arch. nat., O1 674). — Le 1er février 1753, un brevet signé à Versailles accordait au Sr Dupré, ci-devant danseur de l'Opéra, les « titres et qualités de directeur de toutes les Ecoles de la danse, tant celles qu'il pourroit former luy-même que celles qui pourroient être établies dans la suite, indépendantes de ladite Académie de musique, sur lesquelles S. M. veut et entend qu'il ait une inspection particulière afin d'y donner ou entretenir le bon goût et former des sujets. » (Arch. nat., O1 97, fos 28, 29.) — Le 1er janvier 1757, Jean-Denis Dupré recevait une pension sur le trésor royal de 500 livres (Arch. nat., O1674).

1. Notice sur Le Clair dans le *Dictionnaire des Artistes* de M. l'abbé de Fontenai, t. I, 1776. L'histoire de Leclair et de Dupré se trouve déjà dans les *Spectacles de Paris* de 1775, p. 45.

2. *Contrat de mariage* du 20 juillet 1716. Minutes de Me Delhorme, notaire à Lyon.

3. *Registre des mariages* de la paroisse Sainte-Croix, à Lyon. Vol. 413. — Assistaient au mariage, Antoine Leclair, « père dudit époux à venir », Camille Bonnin, bourgeois de Lyon, Joseph Masson, chirurgien d'Annexi (*sic*) en Savoie, et Pierre Liénard Sève, de l'église de Saint-Jean.

4. *Règlements de la Corporation des passementiers et ouvriers tisseurs de soie de Lyon.* Communiqué par M. Tricou.

née 1711 ou 1712. Voilà qui resserre singulièrement l'intervalle durant lequel son exode rouennais a été possible.

Mais Jean-Marie n'exerçait pas seulement la profession de passementier; en 1716 et, sans doute, antérieurement, il figurait au nombre des artistes engagés à l'Opéra de Lyon, à côté de sa future épouse Rose Castagnié[1]. Leclair travaillait alors la danse et le violon.

De ces diverses constatations il résulte que, si l'on considère comme exacte l'anecdote racontée par Bernis et Fontenai, Jean-Marie Leclair monta sur les planches du théâtre de Rouen dès sa plus extrême jeunesse.

En outre, de nombreux homonymes exercent à Rouen la profession de maître à danser, et cela, précisément entre 1707 et 1712; l'un d'eux porte même l'un des prénoms du musicien lyonnais, car on trouve à Rouen, en 1707, 1708 et années suivantes, un « Jean Leclerc », maître à danser, qui demeure « rue de Crottes, paroisse Saint-Maclou[2] ». Il n'y aurait rien d'extraordinaire à ce qu'une confusion se fût établie entre ce Jean Leclerc, danseur rouennais, et Jean-Marie Leclair. Nous ajouterons que les archives de Rouen restent muettes à l'égard de notre musicien.

Venons-en maintenant au second point que nous cherchons à élucider, à la protection dont Mme de la Mésangère aurait entouré le jeune débutant.

Nous avons exposé, dans un article publié en janvier 1905[3], qu'il ne pouvait être question, dans la circonstance, de la marquise de Fontenelle. Reste donc l'hypothèse en vertu de laquelle ce rôle de protectrice serait revenu à l'une des belles-filles de celle-ci. L'une d'elles, en effet, Anne-Élisabeth Bourret, fille de M. Bourret, avocat au Parlement, mariée le 26 juillet 1713 à Antoine Scott de la Mésangère, maître d'hôtel du roi, s'adonna passionnément à la musique. Élève du grand Couperin pour le clavecin[4], et, au dire de la Borde, de Bournonville pour l'accompagnement, Mme de la Mésangère prit une part active à l'établissement des concerts Crozat. On la trouve mêlée de très près à la plupart des manifestations musicales qui marquent les débuts du règne de Louis XV, et elle protégea plusieurs artistes, dont le jeune Simon, par exemple[5].

Mais il semble douteux qu'elle ait rendu le même service à Leclair, car, en raison de la date de son mariage, elle n'aurait pu le faire qu'à partir de la fin de 1713; or, nous venons de voir que les débuts de notre musicien à Rouen, s'ils eurent lieu dans cette ville, remontent à une époque certainement antérieure. Enfin, aucune œuvre gravée de Leclair n'est dédiée à la marquise de la Mésangère. Son *Premier Livre de Sonates* se place sous les auspices de M. Bonnier de

1. Communiqué par M. Léon Vallas. Rose Castagnié ou Castanié était veuve ; elle produit, en effet, outre son acte baptistaire légalisé, « l'acte mortuaire de son premier mari ». Voir aussi Léon Vallas : *Une Famille de violonistes lyonnais ; L. Leclair* (*Bulletin de la Société française de Musicologie*, juillet 1921, p. 183-188).

2. Bailliage de Rouen. *Registre des Métiers pour l'année 1707*, n° 13. Samedy 29 janvier 1707. Voir aussi juin 1708, décembre 1717 (Arch. dép. de la Seine-Inférieure).

3. *Jean-Marie Leclair, l'aîné* (*Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, janvier 1905, pp. 250 et suiv.) : et *A propos des protecteurs de Jean-Marie Leclair l'aîné* (*Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, novembre 1907, p. 62).

4. François Couperin, dit le Grand, a donné le nom de *La Mézangère* à une pièce de son 10e Ordre (Livre II).

5. Le claveciniste Simon fut élevé par ses soins et lui dédia des *Pièces de clavecin* dans tous les genres avec et sans accompagnement, qui parurent en 1761.

A cette époque, Mme de la Mésangère habitait « près le boulevart » (*Affiches, annonces et avis divers*, 6 août 1761. *Avant-coureur*, 2 novembre 1761, p. 700).

la Mosson, et il était alors d'usage constant que le protégé exprimât sa gratitude aux personnes qui lui avaient rendu quelque service, en leur adressant la dédicace d'un ouvrage.

Jean-Marie Leclair a dû faire son éducation de danseur et de violoniste dans sa ville natale, durant les loisirs que lui laissait son métier de passementier, et son père fut très probablement son premier maître. On relève, en effet, dans l'acte de mariage de Pierre Leclair avec Suzanne Biolet (30 janvier 1730[1]), la qualité de « symphoniste » attribuée à Antoine Leclair. Antoine Leclair faisait partie de l'orchestre qui se réunissait le 8 août de chaque année pour accompagner le motet traditionnel de la fête dite du « Vœu du Roi », et son nom figure sur les listes des symphonistes des années 1727, 1728, 1729, 1732 et 1735[2]. C'est, sans doute, là qu'il faut chercher l'origine de l'erreur des historiens qui ont transformé Antoine Leclair en un « musicien de Louis XIV », et il convient de remarquer, à l'appui de la thèse selon laquelle le père de Jean-Marie aurait été l'éducateur musical de ses enfants, que cinq ou six de ceux-ci, les deux Jean-Marie, Pierre, François, peut-être Jeanne et Jean-Benoît, devinrent des violonistes.

Bien plus, un état des symphonistes lyonnais de 1729 porte « Leclerc père, basse des symphonies », et nous savons par un acte notarié que Antoine Leclair joignait à sa qualité de violoncelliste celle de maître à danser[3].

Les relations entre Lyon et le nord de l'Italie étaient fréquentes au début du dix-huitième siècle. Quand on construisit le « Concert » à Lyon en 1724, on le bâtit dans le goût italien et sur les plans de l'architecte milanais Pietra Santa[4]. C'est en raison de ces relations et, peut-être, comme nous l'avons déjà indiqué, à cause des parentés italiennes de sa femme[5], que J.-M. Leclair s'en va, en 1722, remplir les fonctions de premier danseur et de maître de ballet au théâtre de Turin. Il y monte pour la *Semiramide* d'Orlandini[6], livret de Métastase, trois intermèdes dont voici les titres : 1) *Di Tritoni;* 2) *Delle Stagioni;* 3) *Di Mori;* le livret porte : « Composti da Maria L'Eclair, » avec une orthographe révélatrice de la prononciation italienne[7]. Ces intermèdes, qu'on enchâssait alors entre les actes des « opera seria », consistaient en ballets mythologiques et ethnographiques dans le goût du temps.

Le premier séjour de Leclair dans la capitale piémontaise ne fut pas de longue

1. On lit sur l'acte de mariage de Pierre Leclair : « Sr Pierre Leclerc, symphoniste de cette ville, fils d'Antoine Leclerc, *aussy du même art.* » (*Registres de baptêmes, mariages et enterrements de Saint-Pierre et Saint-Saturnin à Lyon.*) — Contrat passé le 26 janvier 1730 devant Me Vernon, notaire à Lyon.

2. Voir Léon Vallas : *Une Famille de violonistes lyonnais*, p. 184.

3. Minutes de Me Perrin, notaire à Lyon. Acte du 19 juillet 1732. Il compte en 1732 parmi les 17 maîtres à danser qui s'opposent à certains de leurs collègues désireux de former une corporation musicale (Vallas, *loco cit.*, p. 184).

4. Emmanuel Vingtrinier, *Le Théâtre à Lyon au dix-huitième siècle* (1879).

5. Un témoin de son mariage est, ainsi que nous l'avons vu, un chirurgien d'Annecy, en Savoie.

6. G.-M. Orlandini, né à Bologne en 1690, mort à Florence en 1750.

7. Giacomo Sacerdote, *Teatro regio di Torino, cenni storici intorno al teatro e cronologia degli spettacoli rappresentati dal 1669 al 1890.* Torino, 1892, p. 48.

Leclair aurait aussi monté, au cours de la campagne 1721-1722, des intermèdes de danse pour la *Didone abbandonata* de Sarri. — (*Ibid.*)

Marpurg est le premier à signaler le séjour de Leclair à Turin; il écrit qu'il s'appliqua d'abord à la danse et avec tant de succès qu'il fut choisi par la cour de Sardaigne comme maître de ballet (F.-W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik.* I. *Band VII. Nachricht von verschiedenen berühmten violonisten und Flötenisten iziger Zeit zu Paris,* Berlin, 1754, pp. 466, 467).

durée, puisque l'année 1723 le voit installé à Paris, où il va publier son premier ouvrage de musique instrumentale, un livre de sonates à violon seul et basse continue. A cet effet, il prend, le 7 octobre 1723, un privilège général pour « plusieurs *Sonates* de sa composition[1] »; puis, offre son œuvre de début à M. Bonnier, trésorier général des États de Languedoc, protecteur que le jeune musicien avait eu la bonne fortune de rencontrer à Paris. Voici l'épître dédicatoire par laquelle Leclair témoigne sa reconnaissance au financier :

« Monsieur,

« L'ouvrage que je donne au Public est le fruit d'un loisir que je ne dois qu'à vous. J'aurois dû, peut-estre, me borner à faire en secret l'essay de mes forces. Je sçay qu'il est dangereux de se flatter sur ses propres ouvrages, et de céder trop tôt à l'impatience de les montrer au grand jour. Mais ces considérations, Monsieur, ne m'arrettent pas, et je n'ay consulté, dans cette occasion, que les mouvements de mon cœur. De nouveaux efforts, soutenus d'une longue expérience, m'assureront peut-estre un jour les suffrages des connoisseurs. Aujourd'huy, je cherche seulement à me montrer digne de vos bontez en me hâtant de faire éclater ma vive reconnoissance, et de vous rendre ce témoignage public du profond respect avec lequel je suis,

« Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« J.-M. LECLAIR[2]. »

Ce Bonnier, qui portait le prénom de Joseph, était un financier puissamment riche et qui, grâce à ses écus, avait acquis les titres de baron de la Mosson, seigneur de Juvisac, d'Aussargues et de Malbosc. Il habitait, hôtel du Lude, rue Saint-Dominique[3], où il menait une existence fastueuse, qu'il continuait dans ses deux résidences provinciales, le « Pas étroit » à Montpellier, et le château de la Mosson.

Leclair semble être demeuré au moins deux ans auprès de ce Mécène, car, en 1724, le théâtre de Turin était fermé à cause de la mort de la princesse de Piémont, et il l'était également en 1725, en raison de celle de Madame Royale. Le vieux Bonnier mourut en novembre 1726, à Montpellier, laissant, selon Barbier, une fortune de 10 à 12 millions[4].

Mais Leclair n'avait pas attendu la mort de son protecteur pour quitter Paris, puisque Quantz signale sa présence à Turin au mois de mai 1726 : « Le 30 mai 1726, écrit-il, j'allai de Milan à Turin. L'orchestre royal de cette ville, que dirigeait le célèbre et agréable violoniste Somis, était composé de bons artistes... Leclair, qui, maintenant, passe en France pour un des premiers violonistes, se trouvait alors à Turin, où il prenait des leçons de Somis[5]. »

1. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 428.

2. *Premier Livre | de | Sonates | A Violon seul avec | La Basse continue | composées | Par Mr Leclair l'aîné | Dédiées | A Monsieur Bonnier | Trésorier général des Etats | de Languedoc.* | Gravées par L'hüe. Il y a quelques-unes de ces sonates qui peuvent se jouer sur la flûte traversière. | Prix en blanc 12 livres | Se vend à Paris | chez le Sr Boivin, Marchand, rue Saint-Honoré, à la Règle d'or | A. P. D. R. 1723.

3. C'est actuellement le numéro 244 du boulevard Saint-Germain. De Rochegude, *Guide à travers le vieux Paris*, p. 248.

4. *Journal de Barbier*, décembre 1726 (édon de 1885), t. I, p. 450. On lit dans le *Mercure* de décembre 1726 que M. Bosnier, Receveur général des Etats de Languedoc, est mort à Montpellier sur la fin du mois dernier, âgé d'environ soixante-trois ans (*Mercure*, décembre I, 1726, p. 2803).

5. *Quantz's Lebensläuffe*. 1. Band, p. 236 (*Beyträge* de Marpurg).

A l'école du célèbre maître piémontais, Jean-Marie réalisait de rapides progrès sur le violon, sans négliger pour cela ses fonctions chorégraphiques, puisque, en 1727, il utilisait ses ballets de *Semiramide,* en les adaptant à la *Didone* du Napolitain Sarri Domenico[1]. Dans l'article nécrologique que les *Affiches* lui consacrèrent à la fin d'octobre 1764, elles n'oublièrent pas de mentionner les séjours qu'il avait faits en Italie : « Il s'étoit formé en Italie, pendant plusieurs années de voyages[2]. »

*
* *

L'année 1728 le ramène à Paris, où, pendant la quinzaine de Pâques, il débute brillamment au Concert spirituel dirigé alors par Philidor. Aux séances des 17 et 19 avril, sa merveilleuse virtuosité le place d'emblée en vedette : « Le sieur Leclerc, fameux violon, écrit le *Mercure,* joua une Sonate qui fut généralement et très vivement applaudie[3]. » Même succès pendant l'été, où Leclair se fait entendre aux côtés de l'excellent flûtiste Blavet. Voici ce qu'en dit le *Mercure* du mois d'août : « Les sieurs Leclerc et Blavet, dont on a eu déjà occasion de parler avec éloge, jouèrent séparément des Concertos sur le violon et sur la flûte qui furent très goûtés, et dont l'exécution parut d'une grande précision[4]. »

Vers cette époque, le musicien publie son *Deuxième Livre de Sonates à Violon seul et Basse continue,* dans lequel l'emploi plus fréquent de la double corde montre les progrès réalisés sur l'œuvre I, sous l'influence de Somis; nous noterons que la gravure en fut confiée à M[lle] Louise Roussel.

Ce deuxième Livre est dédié par Leclair à M. Bonnier de la Mosson, fils du financier mort deux ans auparavant, et qui continuait au musicien la protection que lui avait accordée son père. « Ce Bonnier, écrit M. Thirion, ne devint de la Mosson qu'à la manière de son père, avec des écus[5]. » Tour à tour colonel du régiment Royal-Dauphin, puis trésorier en succession de son père, et enfin bailli et capitaine des chasses de la Varenne des Tuileries[6], Joseph Bonnier était un personnage des plus originaux, amateur de curiosités et fort assidu à Cythère[7]. Il hébergeait Jean-Marie dans son hôtel de la rue Saint-Dominique et s'attirait de la part de son protégé l'épître dédicatoire suivante :

« Monsieur,

« Je sçay que votre générosité dispense ceux que vous obligés de manifester

1. Sarri Domenico, né à Trani en 1678 ; premier maître de chapelle de la cour de Naples vers 1741. Sacerdote, *loco cit.,* p. 50. On y lit pour l'année 1727 (Cronologia) : *Didone,* poesia di Metastasio, musica del maestro Sarri... Primo ballerino L'Eclair. — Balli : 1) *Di Tritoni;* 2) *Delle Stagioni;* 3) *Di Mori,* Composti da G.-M. (Giovanni-Maria) L'Eclair di Lione.

2. *Affiches, annonces et avis divers,* 31 octobre 1764.

3. *Mercure,* avril 1728, concerts des 17 et 19 avril, p. 856.

4. *Ibid.,* août 1728, p. 1859. — Fétis s'est donc trompé lorsqu'il a prétendu que Leclair avait débuté en 1729 au Concert spirituel.

5. Thirion, *La Vie privée des financiers au dix-huitième siècle,* 1895, p. 62.

6. On lit dans le *Mercure* de juin 1731 que Bonnier de Lamosson, ayant obtenu du roi l'agrément de la charge de capitaine des chasses de la plaine Saint-Denis, autrement dit la *Varenne des Tuileries,* traita de cette charge avec le comte de Sainte-Maure, et tint sa première audience au château des Tuileries, le 8 juin (*Mercure,* juin 1731, p. 1618). Il avait acheté sa charge 190.000 livres (Ms. 26700. Bibl. de la Ville de Paris, 31 mai 1731).

7. Joseph Bonnier de la Mosson possédait une remarquable collection de curiosités. « Nous nous faisons un plaisir d'apprendre aux curieux, rapporte le *Mercure* d'octobre 1744, que M. Gersaint, déjà connu par différens catalogues de curiosités de sa composition, a été choisi pour diriger la vente des fameux cabinets de feu M. Bonnier de la Mosson. » (*Mercure,* octobre 1744, p. 2255.)

leur reconnoissance; mais ne serois-je point blâmable aux yeux du public si votre nom ne paroissoit à la tête de mes ouvrages? Les qualités du cœur ne sont pas moins nécessaires pour obtenir son suffrage que le mérite des miennes sous vos auspices. Les faveurs que vous accordés aux talents ont assez établi dans le monde, L'étendue de vos Lumières et la délicatesse de votre goût. Je suis, avec respect, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« J.-M. LECLAIR l'aîné[1]. »

Ainsi que l'exprime si bien Leclair, « les faveurs » que M. de la Mosson accordait aux talents lui avaient assuré non seulement dans le monde, mais encore dans le demi-monde, une solide réputation d'amateur. Il n'aimait pas que les bibelots, car on connaît sa liaison retentissante avec Mlle Petitpas, la chanteuse de l'Opéra, « grande fille fort bien faite qui a un joly gosier » (assure le policier officieux qui a rédigé les curieux *Détails de la régie actuelle de l'Opéra, en 1738*), et dont les appointements annuels de douze cents livres s'arrondissaient, grâce à Bonnier, de recettes supplémentaires[2].

Leclair continue la série de ses succès au Concert spirituel, dont il devient un des virtuoses préférés et, à l'imitation de Guignon, qui avait charmé l'auditoire en interprétant avec son brio coutumier le *Concerto du Printemps* de Vivaldi[3], il exécute, lui aussi, des concertos italiens; c'est ainsi que, les 8 et 16 juin 1729, il s'attire l'éloge suivant du *Mercure :* « Le sieur Leclerc, excellent joueur de violon, exécuta un concerto qui fut fort applaudi[4]. » Si le violoniste ne cesse de recueillir des lauriers, le musicien ne chôme pas davantage, et bientôt Leclair publie une troisième œuvre, écrite, ainsi qu'il le dit lui-même, à l'occasion des leçons qu'il donnait à son protecteur. Déjà, en effet, les gens de qualité et ceux auxquels la fortune tenait lieu de quartiers de noblesse, dédaignant un préjugé suranné, s'adonnaient avec ardeur à l'étude des instruments; le violon, au dire du *Mercure,* avait été ennobli, et les « honnêtes gens » ne rougissaient plus de le cultiver[5]. Joseph Bonnier faisait de même; il travaillait le violon avec Leclair, qui composa à son intention les six *Sonates à 2 Violons sans Basse,* constituant son œuvre III et publiées en 1730.

Le musicien le déclare, en effet, dans la dédicace qu'il adresse à M. Bonnier

1. *Second Livre | de | Sonatês | Pour le Violon et pour la Flûte | traversière | avec la Basse continue | Composées | Par Mr Leclaïr L'ainé | dédiées | à Monsieur Bonnier | de la Mosson | Maréchal général des logis des Camps et Armées du Roi | Trésorier général des Etats de la Province du Languedoc | Gravées par Mlle Louise Roussel.* Le prix est de 12 livres en blanc. | Se vend à Paris | chez | l'Auteur, chez M. de la Mosson, Rue Saint-Dominique, Faubourg Saint-Germain | Le Sr Boivin, Marchand, rue Saint-Honoré à la Règle d'or. | Le Sr Leclerc, marchand rue du Roule à la Croix d'Or. | A. P. D. R.

Ce deuxième livre est précédé d'un *Avertissement* dans lequel Leclair expose qu'il a « pris soin de composer des sonates à la portée des personnes plus ou moins habiles, puisque la plupart peuvent se jouer sur la Flûte allemande ». De Bernis écrit : « Il fut successivement attaché à MM. Bonnier père et fils, qui s'empressèrent à lui fournir les moyens d'étudier dans le repos, et les occasions de se faire connaître. » *Eloge de Leclair* dans le *Nécrologe des Hommes célèbres de France.* Première partie (1764-1767).

2. *Détail de la régie actuel de l'Opéra* (1738) (Arch. Opéra). A la suite d'un scandale public, Bonnier fut excommunié avec elle à Montpellier par l'évêque Colbert. En 1739, il donnait une fête somptueuse en l'honneur de sa maîtresse, et, après la mort de celle-ci, il la remplaçait par Mlle Dufresne (Thirion, *loco cit.*, p. 67). — On trouvera une cantate sur la Mosson et les plaisirs de ce lieu dans le chansonnier de Maurepas (Ms. fr. 12659. V19, f° 41).

3. *Mercure,* février 1729, p. 393.

4. *Ibid.*, juin 1729, p. 1251.

5. *Mercure,* juin 1738, pp. 1114-1115. — *Mémoire pour servir à l'histoire de la musique instrumentale.*

de la Mosson, maréchal général des logis des camps et armées du roi, trésorier général des États de la province du Languedoc :

« Monsieur,

« Ma personne et mes Talens vous sont si fort consacrés qu'il semble désormais inutile de mettre vôtre nom à la tête de mes ouvrages; mais ne seroit-ce pas faire tort à celuy-cy, si je laissois ignorer, Monsieur, que vous m'en avès vous-même inspiré l'idée, et que c'est uniquement le succès qu'il a eu entre vos mains qui me donne aujourd'hui l'assurance de le présenter au Public? Ces raisons peuvent bien justifier les homages peut-être trop souvent réitérés, mais que mon cœur trouve toujours nécessaires, et je ne laisseray jamais échaper les occasions de vous témoigner le respectueux attachement avec lequel j'ay l'honneur d'estre, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« J.-M. LECLAIR[1]. »

La publication de l'œuvre III n'empêchait d'ailleurs pas Leclair de travailler à d'autres compositions, et le *Mercure* nous apprend qu'au mois de juin 1730, on joua, au Concert spirituel, un trio de sa composition « qui fit plaisir[2] »; il s'agit sans doute ici d'une pièce de l'œuvre IV, comprenant des sonates en trio pour deux violons et la basse continue. Celles-ci ne parurent qu'après le mariage de l'auteur.

Depuis quelques années, Leclair entretenait avec Mlle Louise Roussel, qui gravait ses œuvres, des relations d'affaires, lesquelles ne devaient pas tarder à prendre un caractère plus tendre. Devenu veuf de sa première femme, Rose Castagnié, il épousa sa collaboratrice. Mlle Louise-Catherine Roussel appartenait à une dynastie de graveurs et d'orfèvres. Son père, Claude Roussel, graveur en taille-douce, avait gravé les sonates de violon de Duval, et elle-même, outre les compositions de Leclair, en avait fait de même à l'égard des *Concerts de Symphonie* d'Aubert. En 1730, au moment de son mariage avec Jean-Marie Leclair, Mlle Roussel avait trente ans et était orpheline de père, ainsi que le constate son contrat passé le 8 septembre devant maître Caron, notaire à Paris[3].

Sur cet acte, Leclair est qualifié de « musicien », et habite chez son protecteur, rue Saint-Dominique. Sa fiancée est domiciliée chez sa mère, Louise-Anne Renard, rue Saint-Jacques, paroisse Saint-Benoît, et apporte à la communauté tous ses biens évalués à 6.000 livres, et consistant en meubles, linge, hardes, vaisselle d'argent, ustensiles de ménage et « planches par elle gravées[4] ». La

1. *Sonates à deux Violons sans Basse, composées par M. Leclair | L'Aîné | Gravées par Mlle Louise Roussel | Le Prix 6 Livres | Troisième œuvre.* | On peut jouer ces Sonates à deux violes. | A Paris | chez L'Auteur, rüe Saint-Dominique, Faubourg Saint-Germain, chez Monsieur de la Mosson | Le Sieur Boivin, Marchand, rüe Saint-Honoré à la Règle d'Or. | Le Sieur Leclerc, Marchand, rüe du Roule à la Croix d'Or. | A. P. D. R. 1730.

On remarquera que Leclair indique que les pièces de ce recueil se peuvent exécuter sur la viole, instrument dont la décadence se dessinait pourtant déjà, car Le Blanc, dans son pamphlet sur la *Défense de la Basse de viole,* déclare qu'à Lyon, on assure que la viole « sera ensevelie par M. Le Cler, originaire de cette ville » (p. 115).

2. *Mercure,* juin I. 1730, p. 1237.

3. *Contrat de mariage* du 8 septembre 1730. — Minutes de Me Vincent, notaire à Paris. — Louise Roussel était née à Paris, le 9 septembre 1700 (*Extrait des registres des baptêmes de la paroisse Saint-Benoît de Paris* pour l'année 1700; collationné à l'original pour un acte de notoriété, le 2 décembre 1765. — Arch. Seine).

4. Le 5 janvier 1731, J.-M. Leclair, par-devant Me Caron, reconnaissait que sa femme lui avait fourni la somme de 6.000 livres mentionnée au contrat. Cet acte, contenant donation entre vifs, fut insinué à Paris moyen-

moitié de cette somme devait entrer dans la communauté, l'autre demeurant propre à la future épouse. Leclair douait sa femme de 200 livres de rente de douaire préfixe.

Après les clauses ordinaires de préciput et de donation entre vifs entre les époux, Leclair déclarait qu'il n'avait point eu d'enfants de son premier mariage et que Marie-Rose Castagnié ne lui avait rien apporté.

Cet acte nous renseigne de façon précise sur les relations que Leclair s'était faites à cette époque. Il énumère tous les représentants de la famille Bonnier qui signèrent à côté des époux, d'abord Antoine, conseiller du roi, président de la cour des comptes, aides et finances du Languedoc, puis ses neveu et nièce : Joseph Bonnier, baron de la Mosson, marquis du Mesnil, maréchal général des logis, des camps et armées du roi, trésorier général des Etats de Languedoc, et Anne-Joseph Bonnier de la Mosson. Citons encore un certain François de Prenal, baron de Saint-Rome, officier aux gardes.

A la suite de témoins aussi brillants, viennent les membres de la famille de la future, ses trois frères Martin-Estienne Roussel « dessinateur du Roy », Jean-Baptiste et Nicolas-Edme, suivis des amis et connaissances, petits officiers et bourgeois de Paris, au nombre desquels on remarque, outre le joueur de viole Jean-Baptiste Forqueray [1], le maître tailleur Louis Petitbois, dont la fille devait, par la suite, entourer Mme Leclair, sa marraine, d'une affection touchante, et André Chéron, maître de musique, avec lequel Leclair travaillait assidûment la composition [2].

En épousant Mlle Roussel, le musicien faisait un mariage qui lui assurait une petite aisance. Sa femme, personne rangée et épargneuse, figurait dès 1723 sur une constitution de rente viagère de 90 livres, de la ville de Paris, faite, sur sa tête, au profit de Pierre Jousse, bourgeois de Paris [3].

On voit, par ce qui précède, ce qu'il faut penser de l'assertion suivante de Fétis : « La femme de cet artiste fut cantatrice à l'Opéra pour les seconds rôles; elle se retira en 1750 avec la pension. Elle se livra alors à la gravure de la musique et grava plusieurs ouvrages de son mari, à qui elle survécut. » Fétis, induit en erreur par une homonymie, et surtout par l'assertion d'un journal contemporain, ainsi que nous le verrons plus loin, a soutenu que Jean-Marie Leclair était entré à l'orchestre de l'Opéra en 1729, alors qu'il s'agissait de Charles-Nicolas Leclerc, ordinaire de la chambre du roi et de l'Académie royale de musique, mis à la retraite le 22 mai 1750, après vingt-deux ans de service, avec une pension fixée à la moitié de ses appointements, qui étaient de 600 livres [4]. Charles-Nicolas Leclerc était encore au service du roi en 1765,

nant la somme de 20 livres, le 8 janvier 1731 (*Registres d'insinuations de contrats de mariage et dons mutuels de 1730 à 1733*, f° 128. Arch. nat., Y. 330).

1. Les Bonnier de la Mosson figurent sur le contrat de mariage de Jean-Baptiste-Antoine Forqueray et de Jeanne Nolson, le 29 juillet 1732 (L. de la Laurencie, *Deux Violistes célèbres, Les Forqueray*, S. I. M., 15 décembre 1908, p. 1260). — Antoine Forqueray (le père) a intitulé *La Leclair* une pièce de la IIe Suite de ses *Pièces de viole*.

2. Si l'on en croit Marpurg, avant de travailler avec Chéron, Leclair s'était assimilé le *Gradus ad Parnassum* de Fux, dont la première édition parut en 1725.

3. *Contrat* passé devant Me Lorimier, notaire à Paris, le 22 mai 1723. Le capital versé était de 2.250 livres, et la jouissance de la rente commençait le 1er janvier 1722. — Minutes de Mre Fontana, notaire à Paris.

4. Voir : L. de la Laurencie, *Une Assertion de Fétis*, *Revue musicale*, 15 octobre 1904, t. IV, pp. 496-503, et M. Brenet : *Musique française;*

époque à laquelle il prenait son troisième et dernier privilège de musique; en 1773, il figure sur l'état des vétérans de la musique du roi; en outre, il touchait sa pension de l'Opéra en 1767, 1768, 1769 et 1770; or on sait que Jean-Marie Leclair est mort dans la nuit du 22 au 23 octobre 1764.

Fétis s'est livré ici à une double et assez amusante confusion, que la multiplicité des musiciens nommés Leclerc, et vivant à cette époque, excuse d'ailleurs dans une certaine mesure, et à laquelle n'ont pas échappé des historiens plus récents[1]. Fétis a su qu'un artiste de l'Opéra du nom de Leclerc avait été pensionné en 1750, et avait quitté à cette date l'Académie royale, mais il ne s'est pas aperçu que ce personnage se confondait avec celui qui entrait à l'orchestre en 1729, comme second violon, aux appointements de 450 livres. Il a alors transformé ce violoniste du « Grand chœur » en une « Demoiselle des Rolles, » dont il a fait la femme de Leclair; de sorte que, de par Fétis, Charles-Nicolas Leclerc s'est trouvé identifié successivement avec les deux époux Leclair. Ajoutons qu'indépendamment du caractère comique de cette confusion, Fétis montre en la circonstance un esprit critique singulièrement ingénu, puisqu'il s'imagine qu'une chanteuse de l'Opéra pouvait devenir, d'emblée, graveuse de musique; au demeurant, un examen même superficiel des œuvres de Leclair lui eût révélé que la femme de celui-ci avait commencé à les graver bien avant 1750.

L'erreur du musicographe belge a sans doute été provoquée par celle que commettaient les *Spectacles de Paris* de 1765 en publiant un article nécrologique sur Leclair, dans lequel on remarque la phrase suivante : « L'Académie royale de musique a encore perdu un de ses *pensionnaires* et ci-devant un de ses membres les plus distingués dans la personne de M. Leclerc, un des plus célèbres violons de l'Europe[2]. »

Fétis n'a pas eu plus de chance en fixant à l'année 1731 la date de l'entrée de Leclair à la musique du roi, car là encore il confond le violoniste avec un artiste que le *Mercure* appelle *Le Cler,* et dont il entretient pour la première fois ses lecteurs en octobre 1731, à l'occasion de l'exécution d'*Armide* à Versailles, aux concerts de la reine. En raison de la longueur des tragédies lyriques en cinq actes et prologue, on les donnait en trois représentations, de deux actes chacune. C'est ainsi que le 15 octobre 1731, on avait commencé *Armide* et exécuté le prologue et le premier acte. « Le 20, rapporte le *Mercure,* on continua le même opéra par le deuxième et le troisième actes. Le sieur Le Cler, nouvellement reçu à la musique du roy pour y chanter la Taille, fit le rôle de la Haine avec beaucoup d'applaudissement[3]. » Le Leclerc entré en 1731 à la musique royale était donc une taille et non un violoniste. On constate la présence de ce Leclerc, qui portait le prénom de Pierre, parmi les chanteurs du Concert de la reine, de 1731 à 1741. Il figure encore en 1760, comme « chanteur taille », dans la musique du roi, est mis à la retraite en 1769, et son nom se lit encore en 1779 sur l'état des vétérans[4].

— *Quelques Musiciens français du dix-huitième siècle; Les Leclerc. Revue musicale,* 15 juin 1905, pp. 291-297.

1. C'est ainsi que, dans l'article précité, M. Brenet remarque, non sans malice, que Campardon a confondu Charles-Nicolas Leclerc avec le chanteur Pierre Leclerc, et que nous-même nous l'avons confondu avec Jean-Leclerc.

2. *Spectacles de Paris,* 1765, p. 124.

3. *Mercure,* octobre 1731, p. 2453.

4. Sur Pierre Leclerc, voir L. de la Laurencie : *Jean-Marie Leclair L'aîné, Recueil trimestriel de la Société internationale de musique,*

Si Jean-Marie ne chantait pas, et pour cause, au Concert de la reine en 1731, il ne cessait de faire applaudir son beau talent au Concert spirituel. Blavet et lui paraissaient en même temps sur les programmes, et l'annonce de ces deux noms emplissait la salle des Tuileries de foules enthousiastes. C'est ainsi que, le 15 août 1731, les deux grands virtuoses jouent des concertos, « dont l'exécution fut parfaite et très applaudie par une nombreuse assemblée[1] ». Même succès pour le violoniste et le flûtiste les 2 février et 22 mai 1732[2]. Et, puisque nous en sommes à cette année 1732, nous remarquerons que la mention faite par le *Mercure,* à l'occasion du concert de la Toussaint, d'un certain sieur *Leller,* lequel « joua seul une sonate avec toute la justesse possible[3] », semble bien concerner J.-M. Leclair.

On retrouve encore le musicien associé à Blavet, le 29 janvier 1733; avant l'exécution du *De Profundis* de La Lande, on entendit, ce jour-là, « plusieurs pièces de symphonies jouées par Blavet et Le Clerc[4] ». Quelque temps après, le fameux Somis venait fournir aux Parisiens l'occasion de comparer son jeu avec celui de son élève; les 2 avril et 14 mai 1733, il triomphait au concert des Tuileries[5].

A cette époque, Leclair avait déjà composé quelques-uns des *Concertos à 3 violons, alto et basse* qu'il devait publier un peu plus tard, sous le numéro d'œuvre VII. Le jour de la fête du Saint-Sacrement de 1733, le 4 juin, il offrait, en effet, la primeur d'une de ces pièces aux habitués du Concert. « Le sieur Leclair l'aîné, lit-on dans le *Mercure,* dont on a eu déjà l'occasion de parler plusieurs fois, au sujet de différents ouvrages qu'il a donnés au public, joua un nouveau concerto de sa composition, qui fut généralement goûté et applaudi par une très nombreuse assemblée[6]. » On l'entendait encore le 15 août 1733[7], le 25 décembre de la même année[8] et le 25 mars 1734[9].

Une situation aussi en vue devait attirer l'attention royale. Dès le 23 novembre 1733, Leclair faisait partie de la musique du roi, où il entrait en même temps que son rival Guignon[10]. Le brevet du 5 avril 1734, signé du duc de Gesvres dont parle de Rozoi dans son article du *Mercure,* ne fixerait donc pas la date de l'entrée du violoniste dans cette compagnie[11].

L'assertion de Rozoi se trouve cependant confirmée par les documents de la

janvier-mars 1905, p. 257; et M. Brenet, *Les Leclerc, loco cit.*, p. 296. Voir aussi *Mercure,* juillet et décembre 1736, juillet et octobre 1738. Pierre Leclerc figure comme témoin dans un procès en diffamation, intenté en juillet 1731 par Lalande à une femme Hubert (Arch. dép. de Seine-et-Oise, *Fonds de la Prévôté de l'Hôtel*). Voir aussi Arch. nat., O¹842.

1. *Mercure,* août 1731, p. 2021.

2. *Ibid.*, février 1732, p. 391. — mai 1732, p. 1011.

3. *Ibid.*, novembre 1732, p. 2495.

4. *Ibid.*, janvier 1733, p. 166.

5. Il s'agit ici de Giovanni-Battista Somis, le propre maître de Leclair. Voici en quels termes le *Mercure* rend compte de son apparition au Concert spirituel : « Le sieur Sommis, fameux joueur de violon du Roy de Sardaigne, y a exécuté (le 2 avril) différentes Sonnates et des Concerto dans la dernière perfection, et a été très applaudi par de nombreuses assemblées que la justesse et la brillante exécution de ce grand Maître y a attirées. » (Avril 1733, pp. 816, 817.)

6. *Mercure,* juin I, 1733, p. 1228.

7. *Ibid.*, août 1733, p. 1879.

8. *Ibid.*, décembre I, 1733, p. 2730.

9. *Ibid.*, mars 1734, p. 615.

10. On lit, en effet, dans le Ms. fr. 25000, à la date du 23 novembre 1733 : « Le Clerc et Guignon, fameux violons, sont entrés à la musique du Roy. Ce dernier-ci n'a esté receu qu'à condition qu'il iroit aux ordres de Mr de Carignan, toutes les fois que ce prince pouroit avoir besoin de lui. » (Ms. fr. 25000 (1732-1733), fo 254.)

11. *Lettre à Mr de la Place...* (*Mercure,* novembre 1764.)

comptabilité des Menus Plaisirs, car le nom de Leclair ne figure pas sur les comptes antérieurs à 1734, et on ne le relève pas davantage pendant le premier semestre de cette année. Comme le service à la musique du roi se prenait par quartiers, Leclair, pourvu en avril 1734, devait être porté sur les comptes de juillet à décembre, et c'est, en effet, ce qui se produit. Il est alloué, par les Menus, aux sieurs Guignon et Leclerc, violons, chacun la somme de 1.000 livres « pour avoir joué aux concerts de la Reyne, tant à Versailles qu'à Marly et à Fontainebleau pendant le courant de l'année 1734, quartiers de juillet et d'octobre[1]. » En outre, Leclair et Guignon émargent chacun pour 500 livres, à titre de récompense pour les concerts[2].

A ces concerts, notre musicien participe à l'exécution des opéras d'*Atys,* de *Roland,* d'*Armide,* de *Persée,* de *Phaëton,* d'*Isis* et de *Bellérophon,* que Destouches et Colin de Blamont, les deux surintendants, font jouer devant la reine. On remarquera, à ce propos, que tous ces ouvrages appartiennent au répertoire lullyste, et c'est là un fait qui prouve, une fois de plus, la vogue persistante dont jouissaient les opéras de Baptiste.

On goûtait fort à la cour le talent de Leclair, qui, non content de célébrer la gloire de Lully en mettant son archet au service de ses opéras, se faisait encore entendre dans ses propres compositions, et notamment dans les concertos dont il avait soumis, deux ans auparavant, un échantillon à l'appréciation des connaisseurs du Concert spirituel. Le 9 mars 1735, rapporte le *Mercure,* le sieur Le Clerc, ordinaire de la musique du roi, exécute chez la reine un concerto de sa façon : « son jeu brillant et délicat fut extrêmement applaudi[3]. »

Aussitôt nanti de sa fonction, Leclair remercie le souverain de la faveur dont il vient d'être l'objet, en lui dédiant son *Troisième Livre de Sonates,* sur l'en-tête duquel il s'intitule : « Ordinaire de la Musique de la Chapelle et de la Chambre du Roy. »

« Sire,

« La grâce que Vôtre Majesté vient de me faire authorise l'homage que j'ose luy rendre; pour la première fois, j'aporte à ses pieds les fruits d'une muse domestique. Que ce titre est glorieux pour moy! Le désir ardent de le mériter un jour a soutenu ma foiblesse contre les difficultés d'un art long et pénible; le bonheur du succez a comblé mon ambition. Le travail de toute ma vie est trop payé par les moments que Votre Majesté a daigné prêter l'oreille à mes sons. Ces moments toujours précieux le sont encore plus dans la conjoncture présente, mais, peut-être Votre Majesté se souvient-elle que le tems des conquêtes du feu Roy fut celuy des plus grands progrès de nôtre art. La gloire du Souverain influë sur le génie des sujets; il est naturel qu'une nation qui vous est soumise ne cède à aucun peuple pour les talens agréables, non plus que pour les talens utiles ou nécessaires. Je suis avec le plus profond respect, Sire, de Vôtre Majesté, le très humble, très obéissant et très fidelle sujet et serviteur.

« J.-M. Leclair, l'aîné[4]. »

1. *Etat de la dépense faitte en l'extraordinaire des Menus plaisirs et affaires de la Chambre du Roy,* tant pour les Comédies françoises et italiennes qui ont estées jouez devant leurs Majestez à Versailles, que pour les concerts qui ont estez donnez audit Versailles pendant les quartiers de juillet et d'octobre de la présente année 1734 (Arch. nat., O[1]2861).

2. Arch. nat., O[1]2861.

3. *Mercure,* mars 1735, pp. 593, 594.

4. *Troisième Livre | de | Sonates | à Violon seul | avec la Basse continue | Composées | par M. Le*

L'épître de Leclair est très intéressante, car elle ne montre pas seulement que le musicien, dont on s'accordait à vanter la fierté native et l'indépendance de caractère, s'entendait pourtant fort bien, lorsque les circonstances l'exigeaient, à tourner un compliment que n'eût pas désavoué le plus expert des courtisans, mais encore elle contient un hommage discret au surintendant de Louis XIV, au grand Lully. De plus, Leclair marque, en quelques mots heureusement choisis, l'action que le cours des événements politiques exerce sur le développement de la musique.

Toujours est-il que la dédicace du troisième Livre permet de fixer la date de cet ouvrage à l'année 1734.

Leclair rencontrait à la musique du roi un violoniste qui rivalisait déjà avec lui au Concert spirituel, Pierre Guignon, puisque le programme de la séance du jour de Noël 1734 portait leurs deux noms, et que le *Mercure* enregistrait la satisfaction du public après l'audition de concertos joués par Leclair et Guignon « dans la plus grande perfection[1] ».

Les lauriers récoltés par les deux virtuoses inspiraient tout naturellement les poètes, et Seré de Rieux, chantre de la musique, ne pouvait se dispenser d'accorder sa lyre en leur honneur. Voici de quelle façon il dépeint l'impression produite par Leclair et Guignon au Concert spirituel :

Là, Guignon ou le Clair, par différentes traces,
Semblent lancer la foudre ou font parler les Grâces.
Que de force, d'attraits, d'élégance en leur jeu!
Le Ciel aux doigts mortels donna-t-il tant de feu[2]?

Guignon, assure Daquin, « s'élevait au point de contre-balancer le célèbre Leclair[3] », et Marpurg nous raconte une histoire assez curieuse sur le différend qui ne tarda pas à prendre naissance entre les deux artistes, également jaloux de conserver leur prééminence. Aucun d'eux ne voulait s'abaisser à tenir l'emploi de deuxième violon. Ils convinrent alors de changer de place tous les mois, et Guignon, beau joueur, laissa Leclair commencer, en occupant la première place; mais, lorsque le mois fut écoulé, et que celui-ci dut, en vertu de la convention consentie, passer au second rang, il préféra se retirer et abandonner sa fonction de musicien du roi[4].

Remarquons, entre parenthèses, combien cette anecdote, dont l'exactitude ne semble pas douteuse en raison de l'ordinaire véracité de Marpurg et de sa qualité de contemporain de Leclair, rendait invraisemblable l'assertion de Fétis relative à la présence de J.-M. Leclair à l'orchestre de l'Opéra. Comment cet homme, à la susceptibilité si chatouilleuse, aurait-il pu, pendant vingt-deux ans, occuper le dernier rang des violonistes de l'orchestre! Il s'y fût trouvé derrière Aubert,

clair l'Aîné | Ordinaire de la Musique de la Chapelle | Et de la Chambre du Roy | Gravées par Mme Leclair son Epouse | Dédiées | au Roy | Œuvre V | Prix en blanc 15 livres | A Paris | chez | L'auteur, rue Saint-Benoist, proche la porte de l'Abaïe Saint-Germain. | La veuve Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Le Sr Leclerc, rue du Roule, à la Croix d'Or | Avec Privilège du Roy.

1. *Mercure*, décembre I, 1734, p. 2734.

2. Seré de Rieux, *La Musique*, Chant IV, pp. 119, 120.

3. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres...* Première partie, p. 134.

4. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I, Band., VII, *Nachricht von verschiedenen berühmten Violinisten und Flötenisten iziger Zeit zu Paris*, pp. 466-467.

que Boisgelou traite « d'imitateur de Leclair », derrière L'Abbé le fils, son propre élève. En vérité, l'invraisemblance apparaissait comme par trop criante.

Quoi qu'il en soit, l'incident narré par Marpurg s'est probablement passé en 1736, car Leclair figure encore parmi les symphonistes de la musique du roi sur l'*Etat de la France* de cette année, où son nom suit immédiatement celui de « Pierre Gignon » (*sic*), avec l'orthographe *Marie Le Clerc*[1]. Il est regrettable qu'une lacune des archives (les comptes des Menus Plaisirs manquent pour les années 1735, 1736, 1737) empêche de suivre Leclair à la musique royale pendant cette période. En tout cas, les comptes de l'année 1738 ne portent plus trace de son nom[2].

Les obligations professionnelles de Leclair à la musique royale n'épuisaient point toute son activité, car le violoniste trouvait le temps de poursuivre la composition de divers ouvrages. Au mois de janvier 1736, le *Mercure* annonçait une *Cantate* « mise en musique par M. Leclair », dont il publiait les vers dus à un auteur qui, fort judicieusement du reste, gardait le voile de l'anonymat. En voici le début :

Près des bords enchantés du mont des Trois Pucelles,
Est un Palais superbe élevé par les Arts[3]...

C'est là, à notre connaissance, la seule cantate qu'ait écrite le musicien. Entre temps, un de ses jeunes élèves, dont le gazetier ne nous dit pas le nom, exécutait au Concert spirituel un concerto de lui, le 15 août 1736[4], puis le *Mercure* nous renseigne sur l'état d'avancement de ses travaux. D'abord, en janvier 1737, il annonce « un petit œuvre en trio, de Leclair, d'une exécution facile », et deux de ces « grands Concertos »[5]. Les trios dont il est ici question constituent les œuvres VI et VIII du musicien; ils consistent en deux compositions intitulées chacune *Récréation de Musique d'une exécution facile, composée pour deux Violons et la Basse continue*[6]. Toutes deux, ainsi que l'œuvre V dédiée au roi, furent gravées par sa femme[7].

Quant aux deux concertos que le journal annonce en même temps que les *Récréations,* ils appartiennent à un ensemble de douze pièces de ce genre que Leclair publia en deux parties successives sous les numéros d'œuvre VII et X. On nous apprend, en outre, qu'il travaille à un livre de *12 Sonates à Violon seul* et à *6 Sonates à 2 Violons* qu'il compte livrer au public « l'hiver prochain ». Retenons de ce renseignement que la composition du *Quatrième Livre de Sonates* (œuvre IX) était déjà commencée au début de 1737, avant le voyage de Leclair en Hollande, point important, puisque l'influence de Locatelli relevée par divers historiens dans l'œuvre IX se borne dès lors à des retouches et à des remaniements de cette œuvre.

1. *État de la France,* 1736, Article III, de la Chapelle-musique du Roy. Liste des Symphonistes, p. 101.
2. Arch. nat., O 2863.
3. *Mercure,* janvier 1736, pp. 46, 49.
4. *Ibid.,* août 1736, p. 1913.
5. *Ibid.,* janvier 1737, p. 109.
6. *Première* | *Récréation* | *de Musique* | *d'une exécution facile* | *Composée* | *Pour deux Violons* | *et la Basse Continue* | *Par Mr Leclair L'Aîné* | *Gravée par son Epouse* | *Œuvre VI.* | Prix en blanc 3 livres 12 sols. | A Paris | chez | L'Auteur, rue Saint-Benoist, au-dessus de la porte de l'abeye Saint-Germain | La veuve Boivin rue Saint-Honoré, à la Règle D'Or | Le Sr Le Clerc, rüe du Roule, à la Croix D'Or | La veuve Roussel, rue Dauphine, du côté de la Comédie Françoise | Avec Privilège du Roy. | (Hofbibliothek de Vienne).
7. *Deuxième* | *Récréation* | *de Musique* | *d'une exécution facile* | *Composée* | *Pour Deux Flûttes* | *ou pour* | *Deux Violons* | *et la Basse Continue* | *Par Mr Leclair L'Aîné* | *Gravée* | *par son Epouse* | *Œuvre VIIIe* | Prix en blanc 3 livres 12 sols | A Paris. | (Mêmes indications que ci-dessus. — Hofbibliothek de Vienne.)

Si la *Première* et la *Deuxième Récréation* ne portent pas de dédicace, l'œuvre VII, *6 Concertos à 3 Violons, Alto et Basse,* témoigne éloquemment, et par son contenu et par la lettre qui la précède, des conseils qu'il avait recueillis auprès d'André Chéron. Voici cette épître, adressée à « M. Chéron, maître de chapelle » :

« Mon cher ami,

« Si je n'avois écouté que ma reconnoissance et la parfaite amitié qui me lie à vous, il y a longtemps que je vous en aurois donné des marques, tout le monde sauroit que je suis votre Élève. Mais vous avez paru avec éclat à la Cour et à la Ville ; j'ai voulu consulter le Public, avant que de me parer d'un titre aussi glorieux. La bonté avec laquelle il a bien voulu recevoir mes précédents ouvrages me fait croire que celui-ci est, en quelque sorte, digne de vous. Recevez-le donc, et qu'il me soit permis de dire ici que s'il s'y trouve quelques beautez, je les dois aux savantes leçons que j'ai reçeu de vous. Je suis et serai toute ma vie avec la même amitié et la même reconnoissance, Mon cher Maître, Votre très humble et très obéissant serviteur,

« J.-M. LECLAIR, l'aîné[1]. »

Il est impossible de proclamer avec plus de netteté et de gratitude ce qu'on doit à un maître : cette dédicace honore à la fois son auteur et celui à qui elle s'adresse[2].

* * *

A partir de 1736, le nom de Leclair ne se lit plus sur les programmes du Concert spirituel; on joue souvent de ses œuvres, et, de loin en loin, ses élèves se produisent en public, mais le violoniste cesse de paraître comme exécutant. Le 2 mars 1737, un « très beau concerto » de Leclair est joué à la satisfaction générale[3], et le 7 avril, M[lle] Hauteterre interprète différentes sonates de lui, avec un succès dans lequel la curiosité tenait sans doute une grande part, car l'exhibi-

1. *Six Concerto a tre Violini, Alto e Basso per Organo e Violoncello | Composés | Par M[r] Leclair L'Aîné | Gravés par son Epouse | Dédiés | à M. Chéron, maître de Chapelle | Prix en blanc 24 livres | Première partie | Œuvre VII[e]* | On trouvera 2 parties de Basse | A Paris. | (Mêmes indications que pour l'œuvre VI.)

2. Il y a eu plusieurs musiciens et luthiers du nom de Chéron. André Chéron est né vers 1702. Comme Leclair, il fut protégé par M. Bonnier de la Mosson fils, auquel il dédia, en 1727 et en 1729, des *Sonates en trio* pour 2 flûtes avec la basse et des *Sonates en duo et en trio* pour la flûte et le violon avec la basse, en vertu d'un privilège du 31 juillet 1727. Il s'intitulait alors « Maître de Musique ». — Le 3 septembre 1727, Chéron faisait chanter à la chapelle du roi, à Versailles, un *Cantate Domino* de sa composition, lequel fut trouvé si beau qu'on l'exécuta encore le lendemain. Chéron n'avait alors que vingt-cinq ans et était élève du surintendant Bernier (*Mercure,* septembre 1727, p. 2117). — Il entra à l'Opéra « pour le clavecin » en 1734, aux appointements de 600 livres. A Pâques 1739, il suppléait Rebel comme batteur de mesure, aux appointements de 1200 livres. Il était 1[er] batteur de mesure en 1750 et 1[er] maître de chant, chargé de donner des leçons au magasin, moyennant 1500 livres d'appointements et 500 livres de gratification (*Ms. Amelot* et *Règlements pour servir aux appointements et gratifications annuelles des Acteurs et Actrices.* — Arch. Opéra). Il mourut en octobre 1766. Voici sa *Lettre d'enterrement :* « Vous êtes prié d'assister aux convoi, service et enterrement de M. André Chéron, ordinaire de l'Académie royale de Musique et Pensionnaire du Roi, décédé en sa maison, rue Saint-Thomas du Louvre, qui se feront demain mardi, 7 octobre 1766, à 10 heures du matin, en l'Eglise royale de Saint-Germain-l'Auxerrois, sa Paroisse, où il sera inhumé. Un De profundis. — De la part de Madame sa veuve et de Messieurs Chéron, anciens Marchands Merciers, Bourgeois de Paris, ses cousins. » (*Cabinet des Titres. Pièces originales,* 735, f° 34.) — La Borde prétend qu'il aidait Leclair dans ses compositions et que les basses des premiers livres des sonates de Leclair sont de lui (*Essai,* III, p. 405).

3. *Mercure,* mars 1737, p. 601.

tion d'une femme violoniste était chose rare à l'époque[1]. Lorsque, les 8 septembre et 1[er] novembre 1739, Dupont fait entendre des concertos de notre musicien, on loue sa grande vivacité[2], et, le 25 décembre 1741, Petit recueille de vifs applaudissements avec une de ses sonates à violon seul[3]. Quelque temps auparavant, les auditeurs se laissaient émerveiller par les jeunes Gaviniès et L'Abbé, qui jouèrent, en véritables virtuoses, une sonate à deux violons de l'élève de Chéron[4].

Après avoir quitté la musique royale, Leclair ne dut pas tarder à se diriger vers la Hollande, où il était en droit d'escompter le plus favorable accueil. La correspondance de Constantin Huyghens signale en quel honneur on tenait les musiciens français aux Pays-Bas, pendant le dix-septième siècle. Cette faveur persistait encore au dix-huitième, bien qu'elle fût contre-balancée par l'influence italienne. Le célèbre Locatelli s'était, en effet, fixé en Hollande, où il publiait une grande partie de ses œuvres, et les biographes de Leclair racontent que, durant son voyage aux Pays-Bas, celui-ci approcha le célèbre violoniste italien et lui demanda des conseils.

« Ses connoissances acquises dans l'art de la composition, écrit Fontenai, n'excitoient en lui que l'émulation d'en acquérir de nouvelles. C'est dans ce dessein qu'il fit un voyage en Hollande, où il s'occupa moins de ses succès et de l'accueil honorable que lui fit la princesse d'Orange que du plaisir d'entendre le célèbre Locatelli. Il profita avidement des lumières qu'il daigna lui communiquer sur les profondeurs de l'harmonie. On s'en aperçut bientôt à son retour en France; et ce fut avec admiration que l'on reconnut la grande manière du maître dans les chefs-d'œuvre de l'écolier[5]. » Nous verrons plus loin ce qu'il convient de penser de cette façon de voir.

Malgré toutes nos recherches, il nous a été impossible d'obtenir quelques précisions sur la rencontre de Locatelli et de Leclair; il ressort cependant d'un document que nous allons citer que notre violoniste s'en fut à Amsterdam où Locatelli résidait; c'est à ce maigre butin qu'ont abouti nos investigations.

Tous les biographes de Leclair ont assuré que le musicien se rendit auprès de la princesse d'Orange; et, en effet, la dédicace de son quatrième Livre de sonates déclare de la façon la plus explicite que Leclair fut appelé à la cour de la princesse. Mais, ainsi que nous allons le voir, le musicien rencontra en Hollande un autre protecteur, et il est actuellement impossible de fixer l'ordre dans lequel il visita ses deux Mécènes.

A tout seigneur tout honneur, et nous commencerons par le Mécène princier.

La cour de la princesse Anne d'Orange ne se tenait pas à la Haye, mais bien à Leeuwarden, car la résidence de la Haye ne devint officielle qu'en 1747, époque de la restauration du stathoudérat. Leclair dut donc se rendre à Leeuwarden, au château du Loo; nous savons par le musicien que la princesse montrait un goût très vif pour la musique, et avait « une connaissance profonde des principes de cet art[6] ». Protectrice de Hændel, avant son mariage, elle organisait au château du Loo des concerts justement célèbres, et elle accueillit d'autant plus favorablement l'ancien ordinaire de la musique du roi, qu'au dire d'un voyageur con-

1. *Mercure*, avril 1737, p. 813.
2. *Ibid.*, novembre 1739, p. 2705.
3. *Ibid.*, décembre 1741, p. 2744.
4. *Ibid.*, septembre 1741, p. 2092.
5. Fontenai, *loco cit.*, t. I, *Notice sur Le Clair*.
6. La princesse d'Orange était la femme de Guillaume IV, né le 1[er] septembre 1711, mort stathouder des Pays-Bas, le 22 octobre 1751. — Elle était fille de Georges II, roi d'Angleterre, et avait épousé Guillaume IV en 1734.

temporain, la Hollande, vers 1738, ne brillait pas d'un grand éclat musical et qu'on y souffrait fort de la pénurie d'artistes indigènes. « Peu d'entre les Hollandais, écrit M. de la Barre de Beaumarchais, ont attrappé un certain degré d'excellence... Je ne sais si on ne pourroit pas attribuer cette sorte de stérilité au défaut d'occasions brillantes et de récompenses considérables pour les musiciens. Des concerts de temps en temps, des écoliers en ville, voilà tout ce qu'ils ont, et, du reste, point d'opéra[1]. »

Après avoir comblé le musicien d'attentions, la princesse lui décerna la croix du Lion néerlandais[2]. Aussi, le musicien lui adressa-t-il, en signe de reconnaissance, son quatrième Livre de sonates, œuvre IX, qui porte la dédicace suivante :

A son Altesse Royale, Madame la Princesse d'Orange.

« Madame,

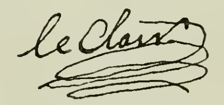
« Le goût de Votre Altesse Royale pour les vraies beautés de la musique et la connoissance profonde que vous avès des principes de cet art, ne sont pas les seuls motifs qui m'ont inspiré la confiance. Je sçay que, non contente d'aimer tous les talens, vous vous faites gloire de les protéger. Je l'ai éprouvé, Madame, pendant tout le tems que j'ai passé dans votre Cour, où vous m'aviès fait l'honneur de m'appeler. Les aplaudissements sont la récompense la plus flatteuse des arts. Le souvenir de ceux que j'ai reçus de Votre Altesse Royale est plus précieux pour moi que celui de vos bienfaits. Je ferai toute ma vie de nouveaux efforts pour les justifier.

« Je suis, Madame, avec le plus respectueux attachement, de Votre Altesse Royale, le très humble et très obéissant serviteur.

« Le Clair l'aîné[3]. »

Dans les lignes qui précèdent, Leclair manie aussi habilement le « style courtisan » que dans l'épître dédicatoire qu'il mettait aux pieds de Louis XV en lui offrant son œuvre V. Et, à la vérité, nous ne voyons rien là qui justifie la sorte d'indifférence dont, au dire de l'abbé de Fontenai, il aurait accepté ses succès du Loo ou de Leeuwarden.

Nous donnons ci-dessous le fac-similé de la signature de Leclair apposée sur l'exemplaire du quatrième Livre de sonates de la Bibliothèque du Conservatoire.



Ainsi que nous l'avons annoncé tout à l'heure, la princesse Anne ne fut pas la seule personne qui remplit aux Pays-Bas le rôle de Mécène auprès de Leclair. Ceci, nous le savons grâce aux recherches de M. Scheurleer[4]. Le tableau assez

1. *Le Hollandois, Lettres sur la Hollande ancienne et moderne,* par A. de la Barre de Beaumarchais, 1738. Lettre XL, pp. 208-209.

2. *Supplément à la Lettre insérée dans le Mercure de novembre sur feu M. Leclair, Premier Symphoniste du Roi* (*Mercure*, décembre 1764, p. 206). Ce détail a été reproduit par Beffara dans son *Dictionnaire de l'Académie royale de Musique.*

3. *Quatrième livre | de | Sonates | à Violon seul | avec la Basse Continue | Composées | par Mr Le Clair l'ainé | Gravées par Mme Le Clair son Epouse | Dédiées | A son Altesse Royale | Madame la princesse d'Orange | Œuvre IX* | Prix en blanc, 15 livres | A Paris | chez | L'Auteur, rue Saint-Benoist, proche la porte de l'Abaïe Saint-Germain. | Mme la veuve Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or | Le Sr Le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'Or. | A. P. D. R.

4. D.-F. Scheurleer, *Jean-Marie Leclair L'ainé in Holland* (*Recueil trimestriel de la Société internationale de musique,* janvier-mars

peu flatteur que brosse La Barre de la vie musicale en Hollande, aux environs de 1740, ne présente pas que des ombres. On lit, en effet, dans ses *Lettres sur la Hollande ancienne et moderne,* le passage suivant :

« L'opulent et magnifique Juif, François Lopez, eut plus de succès dans le dessein qu'il avoit formé d'avoir une espèce d'opéra. Il fit venir des Païs étrangers les plus belles voix et les symphonistes les plus parfaits qu'il pût rencontrer. Il païa les uns et les autres en grand seigneur. Il attira par sa libéralité tout ce qui passoit d'hommes excellents en ce genre-là, par la Hollande. Ainsi se formèrent les Concerts dont il a régalé les honnêtes gens et les personnes les plus illustres de La Haye, pendant quelques années de suite. Les ministres de l'État, ceux des puissances étrangères, les voyageurs du plus haut rang, les princes même s'y rendoient. On recevait les principaux dans une salle superbement illuminée et meublée. La musique elle-même étoit placée dans une chambre fort ornée et toute brillante, et c'étoit là que les personnes d'une moindre condition étaient admises[1]. »

Une autre relation de voyageur, due à un certain baron de R., qui parcourut la Hollande en 1736, signale, à cette époque, la présence à la Haye d'un certain M. Ulisse qui passait pour un fervent et fastueux mélomane. Dans un salon « élevé en dôme et doré superbement », ce personnage réunissait un « concert composé d'environ vingt personnes ». Et le baron de R. de s'émerveiller du prix que M. Ulisse payait ses pensionnaires. « Il y a des actrices à qui M. Ulisse donne jusqu'à 3.000 florins; le moindre des pensionnaires en a 1.000. »

Or, François Lopez et M. Ulisse ne sont qu'une seule et même personne, en laquelle il convient de reconnaître le fameux François du Liz, le héros de la scandaleuse affaire Pélissier-du Liz-Francœur. De celle-ci, nous avons relaté plus haut les diverses péripéties, ainsi que le procès de 1731 par lequel elle se termina. Bien que du Liz fût payé pour en vouloir aux violonistes, il ne tint pas pourtant rigueur à Jean-Marie Leclair, puisque au mois de juillet 1740, il lui faisait signer un engagement pour diriger, à la Haye, les concerts dont La Barre vantait l'éclat. Nous donnons ci-après ce curieux document, qui jette un jour nouveau sur les relations des musiciens à Mécènes au dix-huitième siècle. Nous le devons à l'obligeance de M. Scheurleer :

« Je soussigné, confesse d'être convenu avec le sieur Jean-Marie le Clair l'Aîné, Musicien, de ce qu'il s'en suit, sçavoir, que moy, François de Liz, Je m'oblige et m'Engage, dès à présent, par cet Écrit, fait par mon ordre, de payer en entier au-dit sieur Jean-Marie le Clair l'Aîné, la somme de 10.000 florins, argent courant de Hollande, pour cinq années de tems que je l'ai engagé de rester avec Moy à La Haye, en Hollande, à commencer du premier Jour du Mois de Juillet Mil sept cent quarante, jusqu'au dernier jour du mois de Juin mil sept cent quarante-cinq, pour lequel temps il s'Oblige et s'Engage de rester à La Haye pour Diriger mes concerts, comme le premier de tous les Musiciens, que j'ay présentement à ma Pention, ou que je pourrai avoir à l'avenir, en outre d'y Jouer du violon, deux fois par semaine, sçavoir le jeudy et le samedy ou autre jour

1909, pp. 259 et suiv.), et, du même auteur, *Het Musik leven in Nederland in de tweede Helft der 18e Eeuw...* (1909), t. I, pp. 72-74.

1. *Le Hollandois, Lettres sur la Hollande ancienne et moderne,* par A. de la Barre de Beaumarchais, p. 324.

selon ma volonté et mon bon plaisir, luy laissant la liberté entière d'employer tout le reste de son tems à sa volonté et à ses affaires particulières.

« Outre moy, François de Liz, Oblige dès à présent mes Héritiers, au cas de mort, de suivre cet Écrit dans toutte sa teneur, comme de mon vivant, étant ma volonté et mon Intention, et cela sans aucune difficulté.

« Le sieur le Clair recevra sans aucune difficulté chez moy, par Mois, trois mois, six mois ou par année à Conte l'Argent qu'il aura besoin à sa Demande, à mesure que la Pention sera échue, pour l'Accomplissement de ce qui est sus-dit. J'oblige ma Personne et Biens présents et à venir respectivement, rien excepté, les soumettants à Rigeur comme de Droit et spécialement la Cour de Hollande. Fait et signé à La Haye, ce premier Jour de Juillet Mil sept cent quarante. [Étoit signé] François de Liz [plus bas], Moy présent [nom du notaire illisible]. Après collation faite à son Original, il s'est trouvé que la présente s'y accorde par Moy Notaire publicq Résident à La Haye, ce premier Juillet 1740. »

[Signature du notaire.]

Au pied de cet acte, on lit l'acceptation suivante, signée de Jean-Marie Leclair l'Aîné et du notaire :

« Je soussigné, Jean-Marie le Clair l'Aîné m'Oblige envers Monsieur François de Liz, de satisfaire à mon égard à touttes les conditions exprimées dans l'Obligation que mondit sieur de Liz m'a signée, dont la copie est cy-dessus. Fait à La Haye, ce premier Juillet 1740.

« Jean-Marie Leclair l'aîné
« Moy présent,
« [Signature du notaire, illisible][1]. »

A la date du 31 août 1741, Leclair faisait la déclaration suivante, qui est inscrite à la suite de son contrat :

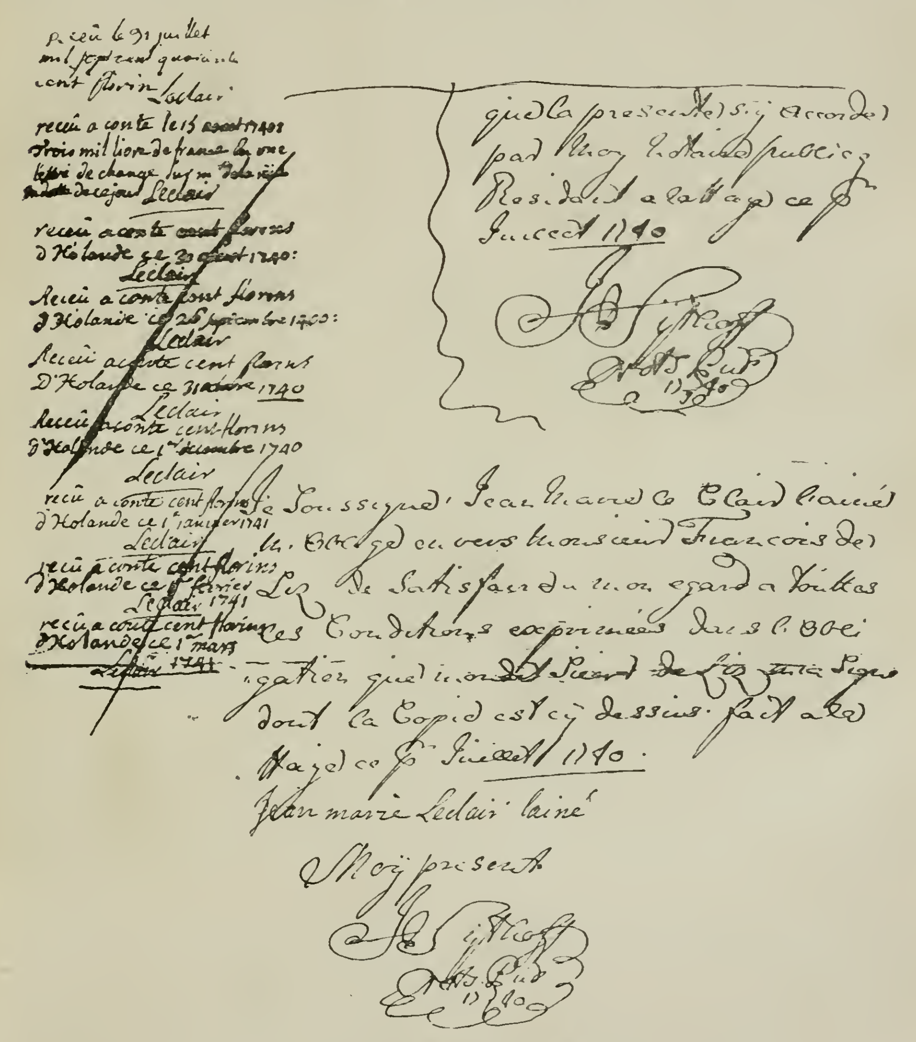
« Je soussigné, Reconnais être entièrement satisfait de ma Pension mentionnée dans le présent Engagement, Jusqu'au dernier jour du mois D'aoust de la présente année, y compris dans ledit payement la somme de Trois mille Livres de France que J'ay fait recevoir à Paris, chez Mrs De la Rüe et Compie par une Lettre de change que Monsieur François Deliz m'a donné le 15 aoust 1740, tirée par M. Manuel Serrano à mon Ordre; comme aussy les deux Cent Livres de France que M. Baudouin a remis à M. Baudeux à Paris, et les Cent florins D'Hollande que j'ay Reçeu à Amsterdam des mains de M. Daniel... Lobo, le 3e Mars de la présente année, en vertu de la Lettre de crédit de monsieur François De Liz; ainsy moyenant les Cent et Soixante et Six florins et treize sols, argent d'Hollande que je donne par appoint à Mondit Monsieur, Je le tiens quite de ma Pension jusqu'à ce jourd'huy, tout de même qu'il me tient quite aussy des susdites sommes que J'ay Reçeu. Fait à La Haye ce 31 Aoust 1741.

« Leclair. »

Ce reçu nous prouve que, le 3 mars 1741, Leclair se trouvait à Amsterdam, où il touchait 100 florins de Hollande; il a donc pu se rencontrer, dans cette ville, ou peut-être chez du Liz lui-même, avec Locatelli; et voilà comment un simple document de comptabilité permet de fixer un point d'histoire. Nous ajouterons

1. Cet important document nous a été communiqué par M. Scheurleer, auquel nous adressons ici nos plus vifs remerciements.

que, pour la période du 31 juillet 1740 au 31 août 1742, Leclair donne quittance, sur la copie de son contrat, des divers acomptes qu'il a reçus ; nous possédons ainsi des autographes du musicien, dont l'écriture sèche et précise, qui n'est pas sans ressembler un peu à celle de Rameau, contraste avec la graphie avantageuse et fleurie de l'expéditionnaire de la pièce. On pourra s'en rendre compte en examinant ci-dessous le fac-similé des autographes de Leclair relatifs aux diverses sommes qu'il a touchées de juillet 1740 à mars 1741.


receû le 31 juillet
mil sept cent quarante
cent florin Leclair

receû a conte le 15 [illegible] 1740
trois mil livre de france par une
lettre de change [illegible]
[illegible] de ce jour Leclair

receû a conte cent florins
d'Holande ce 30 [illegible] 1740 :
Leclair

Receû a conte cent florins
d'Holande ce 26 septembre 1740 :
Leclair

Receû a conte cent florins
D'Holande ce 31 octobre 1740
Leclair

Receû a conte cent florins
d'Holande ce 1er decembre 1740
Leclair

receû a conte cent florins
d'Holande ce 1er janvier 1741
Leclair

receû a conte cent florins
d'Holande ce [illegible] février 1741
Leclair

receû a conte cent florins
d'Holande ce 1er mars
Leclair 1741

[illegible] par Moy [illegible] public
Residant a la Haye ce 1er
Juillet 1740

[illegible]

Je Soussigné Jean Marie Leclair l'ainé [illegible]
[illegible] Francois [illegible]
[illegible] a toutes
les Conditions [illegible]
[illegible] dessus. fait a la
Haye ce 1er Juillet 1740.
Jean marie Leclair lainé

Moy present

[illegible] 1740

Reçus autographes et signatures de J.-M. Leclair l'aîné, sur le contrat du 1er juillet 1740.

Leclair jouissait donc à La Haye d'une situation des plus brillantes, que les biographes du dix-huitième siècle, épris seulement de généralités et de phrases vagues, semblent avoir complètement ignorée. Malheureusement, toute médaille possède un revers, et notre musicien n'allait pas tarder à en faire lui-même l'ex-

périence. Le juif aux gestes princiers, aux salons resplendissants, et qui supportait allégrement la condamnation à la roue prononcée contre lui à Paris, pour les coups de bâton qu'il avait chargé l'infortuné Joinville de donner à François Francœur, ne devait pas tarder à tomber en déconfiture.

M. Scheurleer nous apprend que l'homme si prodigue en florins ne payait pas ses filles de service, et qu'il était écrasé de dettes criantes qu'il cherchait vainement à éteindre en engageant ses objets d'art aux monts-de-piété de La Haye et de Rotterdam[1]. Aussi, sa déconfiture fut-elle déclarée au cours de l'année 1742, et ses divers créanciers appelés à présenter leurs créances. C'est en raison de cette circonstance que Leclair figure sur la liste des créanciers et qu'il produit le titre que nous avons transcrit plus haut. Terminée à la fin de janvier 1743, la liquidation du Liz accordait au musicien, d'abord 666 florins 66 pour les quatre mois de sa pension courante, puis 2.500 florins « pour extinction de toute prétention[2] ».

Désormais, Leclair, privé des florins de du Liz, dut tourner ses visées d'un autre côté, et il se peut qu'il se soit alors rendu à l'invitation de la princesse Anne d'Orange; mais, nous le répétons, la question de l'ordre des deux hospitalités qu'il reçut en Hollande ne comporte pas encore de solution[3].

Au mois de juin 1743, le *Mercure* le disait « nouvellement arrivé à Paris », où sa femme gravait son *Quatrième Livre de Sonates*[4], dont, nous l'avons vu, la composition était déjà commencée avant le voyage de Hollande. Toutefois, Leclair ne paraît pas avoir séjourné longtemps dans la capitale. Durant son absence, ses concertos continuaient à soulever les applaudissements des habitués du Concert spirituel; successivement, Petit, le jour de Noël 1742, Mangean, le 29 décembre[5], interprétaient avec « justesse et précision » des pièces de l'œuvre VII, pendant que, le 23 mai 1743, « deux jeunes symphonistes » jouaient avec succès une de ses sonates à deux violons[6].

Le musicien ne tarda pas à être appelé alors auprès de l'Infant Don Philippe. Son *Deuxième Livre de Concertos* (œuvre X) est, en effet, dédié à ce prince, et, dans sa lettre dédicatoire, Leclair déclare nettement en avoir exécuté plusieurs pièces durant le séjour qu'il fit à la cour de Don Philippe. A travers le style spécial usité en pareille circonstance, percent des allusions au triomphe que le violoniste souhaite à l'Infant, et il semble, en raison des allusions belliqueuses que contient sa dédicace, qu'elle ait été écrite pendant la guerre de la Succession d'Autriche, alors que Don Philippe, à la tête d'une armée espagnole, recevait à Chambéry, dont il faisait son séjour, le serment de fidélité des Savoyards. Voici cette épître dédicatoire qui précède l'œuvre X :

1. D.-F. Scheurleer, *Jean-Marie Leclair L'aîné in Holland* (*Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, janvier-mars 1909, p. 260, 261).

2. *Ibid.*, p. 261.

3. D.-F. Scheurleer, *Het Musickleven in Nederland*, t. I, p. 74.

4. Voici le texte de l'annonce du *Mercure* annonce figurant à la rubrique *Estampes nouvelles :* « Aux Amateurs de Musique. — On grave actuellement la 9e Œuvre, VIe Livre de M. Le Clair, désiré depuis longtemps mais qu'on ne pouvoit espérer qu'au retour de l'Auteur à Paris, où il est nouvellement arrivé. Elle contient 12 sonates à violon seul, et se distribuera au commencement du mois d'Août prochain, au prix de 15 livres.

« On pourra en retenir néanmoins seulement d'ici au mois de juillet prochain, en payant 12 livres par Exemplaire, de laquelle somme on délivrera une reconnoissance. A Paris, chès l'Auteur, rue Saint-Benoist, au-dessus de la porte de l'Abbaye Saint-Germain, la veuve Boivin, rue Saint-Honoré, Le Clerc, rue du Roulle. » (*Mercure*, juin 1743, p. 1193.)

5. *Mercure*, février 1742, p. 391. *Ibid.*, décembre 1742, p. 2752.

6. *Ibid.*, mai 1743, p. 1032.

« A son Altesse Royale Monseigneur le Prince Don Philippe, Infant d'Espagne.

« Monseigneur,

« Un des plus nobles emplois de la Musique est de servir de délassement aux Princes et aux Héros. C'est ce qui m'a fait naître la pensée, Monseigneur, de vous présenter ce nouvelle (sic) ouvrage. Plusieurs des pièces qu'il renferme ont déjà l'avantage d'avoir été honorées de votre approbation pendant le séjour que j'ai fait à la Cour de Votre Altesse Royale, et si les autres ont quelque mérite, j'en suis redevable, Monseigneur, à vos éloges et à votre générosité qui m'ont encouragé à faire de nouveaux efforts. Le goût pour les Talents et pour les Arts et l'inclination à les protéger est ce qui caractérise les grands Princes; vous les aimés, Monseigneur, en connoisseur éclairé, et ce désir de la gloire qui vous anime en tout leur assure votre protection. Puissions-nous voir bientôt Votre Altesse Royale remplir ses hautes Destinées et le nombre de vos triomphes égaler celui de vos vertus.

« Je suis, Monseigneur, avec le plus profond respect, De Votre Altesse Royale, le très humble et très obéissant serviteur. « LECLAIR l'aîné[1]. »

« Connaisseur éclairé », Don Philippe, certes, l'était; il aimait vivement la musique, et il attira de nombreux artistes dans la capitale de la Savoie : on peut lire, en effet, dans le *Chansonnier de Maurepas,* la note suivante : « Ce prince [Don Philippe] a fait venir à Chambéry, où il fait son séjour, l'Opéra avec tous les acteurs et les décorations qui étoient à Lion[2], » assertion que confirme l'évêque de Grenoble, par sa lettre du 9 novembre 1743 au comte d'Argenson : « J'arrive de Chambéry... Il y aura alternativement cet hiver comédie, concert et assemblée[3]. » Non seulement Don Philippe raffolait de musique, mais encore il était lui-même exécutant. Le chevalier d'Havrincourt qui le vit à Colorno[4], alors que l'Infant était duc de Parme, témoigne de ses dispositions musicales, et Luynes, dans ses *Mémoires,* enregistre les impressions du voyageur : « Il jouait ci-devant du violoncelle, et toujours musique françoise; présentement, il joue du pardessus de viole. Il se lève quelquefois dès quatre heures du matin pour en jouer, et, outre cela, il en joue encore plusieurs heures dans la journée[5]. » Amateur enragé, le prince dut accueillir Leclair avec un vif plaisir. Le deuxième livre de concertos de notre musicien semble donc pouvoir se placer vers 1743 ou 1744.

Quoi qu'il en soit, dès le mois de janvier 1745, Leclair, revenu à Paris, assiste le 28 de ce mois aux obsèques de sa belle-mère Louise-Anne Renard, inhumée dans le cimetière de la paroisse Saint-Benoît[6]. Ses voyages, ses concerts, ses rela-

1. *VI Concerto a tre Violini, Alto e Basso per Organo e Violoncello* | *composés* | *Par M. Le Clair L'ainé* | *Gravés par son épouse* | *Dédiés à Son A. R. Le Prince* | *Dom Philippe* | *Infant d'Espagne* | Prix en blanc 24 livres. | On trouvera 2 parties de Basse | Parte Seconda | Œuvre Xe. | A Paris |(Mêmes indications que pour le 1er Livre de Concertos). — Don Philippe (1720-1765), 4e fils de Philippe V, avait épousé Elisabeth de France, fille de Louis XV. — Voir l'ouvrage de M. Stryenski, *Le Gendre de Louis XV,* et le livre de M. F. Mugnier, *Le Théâtre en Savoie,* Paris, 1887.

2. Le *Chansonnier de Maurepas* cite parmi les livres nouveaux de 1744, le « Traité des Conquestes et Balets héroïques représentés à Chambéry avec des décorations françoises » (Ms. 12647, no 11 et no 13, vol. 32. Fonds français).

3. De Vault, *Guerre de la Succession d'Autriche,* t. II, pp. 104-105 (*Annexes*).

4. *Parme,* juillet 1751. — *Crussol à Puysieulx.* Colorno, le 31 juillet 1751, no 25, vol. 13, fo 96 (Arch. des Affaires étrangères).

5. *Mémoires* du duc de Luynes, t. XI, pp. 217-218.

6. « Le 28 janvier 1745, Louise-Anne Renard, âgée d'environ quatre-vingt-quatre ans, veuve

tions avec les princes et les financiers lui avaient procuré quelque fortune; ainsi, en 1745, il se constitue une rente viagère de 800 livres, que lui paye le gendre de son premier protecteur, Joseph Bonnier, Michel-Ferdinand d'Albert d'Ailly, duc de Chaulnes.

Le duc de Chaulnes avait épousé en effet Anne-Joseph Bonnier de la Mosson, et le 9 septembre 1745, par-devant Me Caron à Paris, le duc et la duchesse de Chaulnes constituaient au profit de J.-M. Leclair une rente viagère de 800 livres. Cette constitution était faite moyennant la somme de 8.000 livres que les constituants déclaraient avoir reçue du bénéficiaire « en louis d'argent et monnoye ayant cours[1] ». En même temps, sa femme se constituait, auprès des mêmes personnages, une rente viagère de 500 livres, après versement d'un capital de 5.000 livres, et Leclair appose sur le premier de ces actes la signature suivante :

Jean marie Leclair Lainé

Le 1er février 1746, Leclair verse au duc et à la duchesse de Chaulnes un nouveau capital de 4.000 livres, producteur d'une autre rente de 400 livres payable à partir du 1er janvier 1746. Il faisait de la sorte un avantageux placement à 10 p. 100[2]. Et ainsi se justifie l'allégation de Rozoi, qui assure qu'à son retour à Paris après ses voyages, Leclair put « jouir en paix de sa réputation et de l'estime des gens de bien ». Rozoi aurait pu ajouter : en prêtant de l'argent à un grand seigneur[3]!

Toutefois, notre musicien ne demeurait pas complètement sédentaire, car, au cours de cette même année 1746, il allait se faire entendre dans sa ville natale, à Lyon, où *le Journal de Trévoux* enregistre l'écho de ses retentissants succès[4].

* * *

Jusque-là, Leclair, exception faite pour la petite cantate que nous avons signalée plus haut, ne s'était appliqué qu'à la composition de la musique instrumentale. Désireux de s'essayer dans le genre dramatique, il demanda un livret à M. d'Albaret, censeur royal[5], et écrivit la tragédie lyrique de *Scylla et Glaucus* que le *Mercure* de septembre 1746 annonçait de la façon suivante : « L'Opéra

de Sr Claude Roussel graveur, décédée d'hier, en sa maison, rue Saint-Jacques, de cette paroisse, a été inhumée par M. le curé sous les charniers, avec l'assistance de 12 prêtres, après la messe chantée à son intention, en présence de Srs Nic. Roussel, officier d'offices, et J.-B. Roussel, officier de maison, ses fils, et de Sr Jean-Marie Le Claire, musicien, son gendre, lesquels ont signé. » (Paroisse Saint-Benoît.) Herluison, *Actes d'Etat civil d'artistes français*, p. 391.

1. *Constitution viagère du 9 septembre 1745* : Minutes de Me Vincent, notaire à Paris.

2. *Constitution viagère du 1er février 1746*. Minutes Vincent.

3. De Rozoi, *loco cit.*, *Mercure*, novembre 1746.

4. Léon Vallas, *L'Académie de musique de Lyon au dix-huitième siècle*, p. 87 ; voir aussi, du même auteur, *Une famille de violonistes lyonnais : les Leclair* (Bulletin de la Société Française de Musicologie, juillet 1921, p. 184). M. Vallas pense que Leclair a pu prendre part à quelques-unes des exécutions musicales lyonnaises du « Vœu du Roi ».

Le violoniste était présent à Lyon en juillet 1751 à l'occasion du baptême d'un fils du musicien Le Goux.

5. Voir sur d'Albaret, Durey de Noinville, *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, t. I, p. 263. et Beffara, *Dictionnaire alphabétique des poètes et auteurs qui ont composé pour le Théâtre de l'Académie royale de Musique*. Ms.

prépare une tragédie dont la Musique est de la composition de M. Le Clerc qui s'est fait une grande réputation dans l'Europe, tant par ses compositions harmoniques que par leur brillante exécution ; le sujet de son opéra est la fable de *Scylla* et de *Glaucus,* célèbre dans les *Métamorphoses* d'Ovide[1]. »

Voici, en deux mots, le sujet de la pièce de d'Albaret : le prologue utilise la fable des Propétides, citoyennes d'Amathonte, qui niaient la divinité de Vénus, et que la déesse irritée changea en statues de pierre. Après cette introduction, se déroule l'histoire de l'infortunée Scylla : la nymphe Scylla demeure indifférente à l'amour du dieu marin Glaucus; désespéré de ses rigueurs, celui-ci prend le parti d'aller implorer le secours de la magicienne Circé, laquelle ne tarde pas à s'enflammer pour l'amant malheureux. Les charmes de Circé font bientôt oublier à Glaucus les chaînes qui l'attachent à la froide Scylla, mais, poursuivi par le remords, le volage Glaucus parvient cependant à s'arracher aux séductions de la magicienne. Celle-ci jure alors de se venger de Scylla et, lorsque les deux amants, enfin réunis, s'abandonnent à leur bonheur, Circé entraîne la nymphe vers la mer, où elle se précipite et se transforme en un rocher autour duquel aboient des monstres.

Le sujet, on le voit, ne manque pas de mouvement, et la rivalité des deux femmes dispose un terrain fertile en scènes susceptibles d'exciter l'invention musicale. Leclair profita habilement du canevas de d'Albaret, et sans aller jusqu'à dire avec de Rozoi que « la partie harmonique de cet opéra ne le cède en rien aux plus beaux morceaux de Rameau », on ne souscrira pas davantage à l'appréciation sévère et injuste de Bernis et de Fontenai qui déclarent les ouvrages dramatiques de Leclair « fort au-dessous de ses modèles, quant à la partie du chant, et non moins inférieurs à ses contemporains, dans la partie instrumentale[2] ».

Le public de l'Académie royale fit à *Scylla et Glaucus* un accueil fort honorable, et applaudit vivement l'air de Glaucus : « Quand je vous vois, je languis, je soupire[3], » dont il goûta le charme mélancolique. Il en fut de même pour la première scène du quatrième acte : « Reviens, ingrat mais cher amant. » La « Magie » de Circé rallia tous les suffrages : « M. Leclair a montré ici l'étendue de ses talents, assure le *Mercure*. Cette magie a été trouvée fort belle, et il n'y a eu qu'une voix[4]. » On marquait alors une vive prédilection pour les épisodes descriptifs, et si Leclair n'atteint pas dans ceux-ci à l'ingéniosité de Rameau, du moins rencontre-t-il çà et là de piquantes et pittoresques trouvailles, témoin la musette, les airs champêtres du premier acte et les incantations de Circé. Le violoniste se révèle, du reste, au cours du « Tonnerre » du prologue, du chœur du troisième acte[5], où déferlent de rapides triolets, et du deuxième air de Démons en

1. Les paroles de *Scylla et Glaucus* ont été imprimées par Christophe Ballard dans le tome XVIII de sa collection in-12. *Scylla et Glaucus,* tragédie en 5 actes avec un prologue de M. d'Albaret, musique de M. Leclair, représentée par l'Académie royale de Musique le mardi 4 octobre 1746, in-4°, Paris, de Lormel. — *Dictionnaire des Théâtres de Paris,* 1756, t. V, pp. 102-103. On lit dans le *Dictionnaire portatif des Théâtres,* 1754, p. 302 : « Il a couru dans le monde, il y a plus de quarante ans, un *Glaucus* de l'Abbé de Calcary, mis d'abord en musique par un Maître de clavecin nommé Cuvillier, et, à sa mort, corrigé et ajusté par un habile Maître à chanter, mais, malgré ces réparations, toujours refusé. »

2. Fontenai, *loco cit.*

3. Cet air parut noté dans le *Mercure* de novembre 1746, pp. 117-118.

4. *Mercure,* octobre 1746. Le compte rendu de *Scylla et Glaucus* y occupe les pages 152 à 160.

5. Scène 3, p. 73 de la partition.

mi ♭[1]. Généralement simple et expressive, la déclamation ne va pas sans quelque monotonie et reste très inférieure à celle de Rameau.

Leclair n'eut pas à se plaindre de l'interprétation de son œuvre, qui passa, pour la première fois, le 4 octobre 1746, car la distribution en fut faite aux artistes les plus en vogue de l'Académie royale de musique. C'était Mlle Fel qui chantait le rôle de Scylla, et celui de Glaucus avait pour interprète Jelyotte. Lamare, La Tour et Albert se chargeaient des rôles secondaires. On avait tout spécialement soigné la partie chorégraphique : au premier acte, le public voyait paraître la Camargo et Dumoulin; au deuxième, le fameux Dupré; au troisième, Mlle Dallemand; enfin, au cinquième, la Camargo dansait une seconde fois[2].

Beffara prétend que la pièce tint l'affiche jusqu'au 15 novembre exclusivement, après quoi, on reprit le *Persée* de Quinault et Lully[3]. Il ajoute que l'Académie royale joignit à la tragédie lyrique de Leclair une pantomime nouvelle intitulée : *Un Jardinier et une Jardinière*. Comme les comptes de l'Opéra manquent depuis la fin de mars 1744 jusqu'à la fin d'août 1750, il est impossible d'être renseigné sur les recettes réalisées par *Scylla et Glaucus*, qui ne fut, du reste, jamais repris, mais dont des fragments vinrent s'ajouter à l'*Alcyone* de Marais, lors de la remise à la scène de cet opéra, le 30 avril 1771[4].

Scylla et Glaucus était dédié à la comtesse de la Mark, « femme dont l'esprit, le nom et les connaissances assurent à l'ouvrage une célébrité dont elle-même s'est rendue digne par l'accueil qu'elle a fait aux beaux-arts », ainsi que l'écrit l'apologiste de Rozoi[5]. Dans sa lettre dédicatoire, Leclair s'étend sur le goût e les talents de la comtesse, que Luynes nous dépeint sous les traits d'une femme « grande et assez grosse, de visage agréable », qui « jouait supérieurement du clavecin, et comme les plus grands maîtres ».

« Madame,

« Votre illustre nom à la tête de cet ouvrage annonce la protection dont vous l'honorés : protection glorieuse, que le goût, les connoissances et les talents que vous réunissez rendent encore plus flateuse. Oui, Madame, permettès-moi de le dire, quelque succès qu'ayent eus les différentes œuvres que j'ai déjà mises au jour, mon ambition n'eût pas été satisfaite sans vos suffrages! J'entre aujourd'huy dans une nouvelle carrière; vous daignès, Madame, agréer l'homage de mon premier essai en ce genre; pouvois-je commencer sous de plus heureux auspices? Je suis, avec un profond respect, votre très humble et très obéissant serviteur. « LECLAIR[6]. »

La comtesse de la Mark donnait chez elle des séances d'opéra, car à son talent de claveciniste elle joignait les mérites d'une excellente chanteuse. Son mari

1. Acte IV, scène 3.
2. *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, t. V, pp. 102-103.
3. Le *Persée* de Quinault et Lully avait été donné pour la première fois le vendredi 17 avril 1682; le renseignement de Beffara est confirmé par l'*Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, de Durey de Noinville, t. II, p. 190 (Ed^on^ de 1753).
4. On lit au « chœur lent » de Phorbas et Ismène (partition d'*Alcyone* de la Bibl. de l'Opéra) : « Après ce chœur, mettre l'air de démons en *mi* et à 2 temps viste du 4e acte de *Scilla et Glaucus* de M. Leclerc et le chœur qui suit cet air. » (Voir *Chronique musicale*, avril 1874, p. 64.)
5. De Rozoi, *loco cit.*
6. Voici le titre de la partition :
Scylla et Glaucus, Tragédie mise en musique par Mr Leclair | *Représentée pour la première fois* | *par l'Académie Royale de Musique* | *Le 4e octobre 1746* | *Dédiée* | *à Madame la Comtesse de la Mark* | A Paris. (L'Auteur, Boivin, Leclerc.)

s'escrimait sur la basse de viole, et réunissait fréquemment une troupe d'amateurs, tant chanteurs qu'instrumentistes, parmi lesquels se remarquaient la duchesse de Brancas, les ducs d'Ayen et d'Antin, et une bonne basse-taille appelée M. de la Salle[1]. Royer remplissait, chez le comte de la Mark, les fonctions de chef d'orchestre[2].

Scylla et Glaucus porte le numéro d'œuvre XI, et fut suivi par le *Second Livre de Sonates à deux Violons sans Basse* qui constitue l'œuvre XII. Leclair adressait l'hommage de ce nouvel ouvrage à un notaire, Me Baron, qui le tenait en amitié, et dont la générosité lui fut plusieurs fois précieuse :

« Monsieur,

« En vous offrant ce Livre de Duo, je suis charmé de trouver l'occasion de vous témoigner l'estime que j'ay pour vous; c'est un sentiment que vous devez attendre de tous ceux qui ont l'avantage de vous connoitre. On ne peut être plus sensible que je le suis à toutes les marques d'amitié que j'ay reçues de vous; je saisiray toujours avec empressement tout ce qui pourra vous donner des preuves du sincère attachement avec lequel j'ay l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« LECLAIR l'aîné[3]. »

Nous trouvons une preuve des secours materiels que le musicien recevait de ce tabellion dans l'inventaire dressé, le 13 novembre 1764, après le décès de Leclair, inventaire au cours duquel sa veuve déclare, au nombre des dettes de la communauté, une somme de 500 livres « due aux enfants de feu M. Baron, pour restant d'un billet[4] ».

C'est vers 1748 ou 1749 qu'un grand seigneur mélomane, le duc de Gramont, qui avait dans sa villa de Puteaux un théâtre très fréquenté par la haute société, pensionna Leclair et le prit à son service comme premier violon de son orchestre. Musicien lui-même, Gramont était l'élève de Leclair, qu'il connaissait « dès sa tendre enfance », ainsi qu'il l'assure lui-même dans une lettre écrite au lieutenant de police après l'assassinat du violoniste, lettre dont on trouvera plus loin la teneur[5].

Nous voyons, en effet, Leclair signer en 1749 et 1750 des ouvrages destinés au théâtre de Puteaux, et prendre le titre de « premier violon de M. le duc de Gramont ». C'est ainsi que, le 19 juin 1749, on représente à Puteaux une comédie en un acte intitulée *Le Danger des Épreuves,* dont le divertissement a été écrit par Leclair. Ce divertissement comprenait une série de chœurs, d'airs et

1. M. de la Salle a rassemblé une importante collection de musique qui se trouve actuellement à la Bibl. du Conservatoire de Paris.

2. *Mémoires* du duc de Luynes, t. V, p. 386. Marie-Anne-Françoise de Noailles, fille de feu le maréchal duc de Noailles, était née le 12 janvier 1719 et avait épousé, en avril 1744, Louis-Engilbert, fils de Louis-Pierre de la Mark qui, de 1739 à 1741, avait été ambassadeur de France près la cour d'Espagne.

3. *Second Livre de Sonates à Deux Violons sans Basse* | *Composées* | *par M. Leclair L'aîné* | *Gravées par Mme son Epouse* | *Dédiées* | *A Monsieur Baron, Conseiller du Roy, Notaire* | *Œuvre XIIe* | Le prix 7 livres 4 sols | On peut jouer ces Sonates à 2 violes | A Paris | chez | L'Auteur, rue Saint-Benoist, près l'Abaïe Saint-Germain-des-Prez | La veuve Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or | Le Sr Leclerc, rue du Roule, à la Croix d'Or | Mlle Castagnery, rue des Prouvaires, à la Musique Royale | La veuve Roussel, dans l'Abaïe Saint-Germain-des-Prez, à la Bourse Royale, rue abatiale, pres la petite Bouclerie | A. P. D. R. (s. d.).

4. *Inventaire après décès* de Leclair, 13 novembre 1764. Minutes de Me Poisson, notaire à Paris.

5. Lettre du 6 novembre 1764. Arch. de la Bastille, 10068 (Bibl. de l'Arsenal).

d'ariettes entrecoupés de danses[1]. Puis, au mois de février 1750, Leclair compose la deuxième entrée des *Amusements lyriques,* ballet, intitulée : *Apollon et Climène,* sur des paroles de M. de Senneterre. L'entrée mettait en scène trois personnages principaux, Apollon, Atlas et Climène, et des personnages secondaires chantants et dansants, bergers et bergères, divinités des sphères célestes, etc.[2].

On voit que, vers la fin de sa vie (il avait alors soixante ans), Leclair reprenait les occupations de sa jeunesse, et composait à nouveau des entrées de ballet et des divertissements comme jadis à Turin. Au service du duc de Gramont, notre homme paraît être repris d'une véritable fièvre d'activité, puisque son biographe de Rozoi cite encore un divertissement de lui pour *La Provençale,* diverses ariettes et deux arrangements partiels du *Ballet des Arts*[3] et du *Ballet des Saisons*[4]. Pour ces arrangements si fort à la mode au dix-huitième siècle, Leclair aurait travaillé en collaboration avec Naudé, le chanteur auquel on doit de nombreux recueils d'*Airs sérieux et à boire, mêlés de brunettes et d'ariettes,* l'auteur mignard et applaudi de *Rossignols trop heureux* et du *Langage des soupirs*[5].

L'acte de *Pygmalion* du *Ballet des Arts* avait déjà été refait entièrement par Rameau[6]. M. de Gramont chargea Leclair d'un travail analogue pour les quatre autres actes, et, selon de Rozoi, le musicien « épuisa son génie et ses connaissances dans celui de la *Peinture*[7] ».

Mais l'activité à laquelle nous venons de faire allusion ne se manifestait pas seulement pas ces remaniements d'anciennes compositions lyriques. Leclair imposait le même traitement à plusieurs de ses propres ouvrages de musique instrumentale, qu'il cherchait ainsi à adapter aux besoins sans cesse grandissants de la musique de chambre. Ses arrangements de sonates à violon seul, mises en *trio* eurent un vif succès, et nous en rencontrons la preuve dans l'entrefilet suivant du *Mercure* de mars 1753, où, sans doute, il n'entre pas que de la

1. *Le Danger des Epreuves* | *Comédie* | *en un acte (avec un divertissement)* | *représentée* | *pour la première fois* | *sur le Théâtre de Puteau* | *le dix-neuf Juin 1749* | Les paroles de M. de La XXX. et le Divertissement de Musique composé par M. le Clair, premier violon de la Musique de M. le Duc de Grammont. | A Paris. | De l'Imprimerie de Gissey, rue | de la Vieille Bouclerie, à l'Arbre | de Jessé | M. DCC. XLIX. | (Archives de M. le duc de Gramont.) Antoine-Antonin de Gramont, né le 19 avril 1722, colonel du Régiment de Bourbonnais-Infanterie en 1740, brigadier le 1er mai 1745, devenu duc de Gramont et pair de France, le 11 mai 1745, par la mort de son père.

2. *Amusemens* | *Lyriques* | *Ballet* | *Représenté à Puteaux le* | *Février 1750.* | *Première entrée* | *Azor et Themyre* | Les paroles de M. Laujon | La Musique de M. Levasseur de | L'Académie royale de Musique. | — *Seconde entrée* | *Apollon et Climène* | Les Paroles de M. XXX | La Musique de M. Le Clerc. | — *Troisième entrée* | *Le Bal militaire* | Les Paroles sont de M. Roy, chevalier de l'Ordre de Saint-Michel | La Musique de M. Martin. | Les danses sont de la composition de M. Devisse, de l'Académie Royale de Musique | (Arch. Gramont).

3. *Le Triomphe des Arts,* Ballet à 5 entrées, représenté pour la première fois le 16 mai 1700. Poème de la Motte, musique de Michel de la Barre.

4. *Le Ballet des Saisons,* Ballet à 4 entrées, représenté pour la première fois en octobre 1695. Poème de l'abbé Pic, musique de Colasse.

5. Il s'agit ici de Naudé l'aîné, qui semble se confondre avec Jacques Naudé, mort le 6 mars 1765, et non pas avec Louis Naudé, mort le 10 mai 1747, ainsi que le croit Cucuel (*Notes sur quelques musiciens, luthiers, éditeurs et graveurs de musique au dix-huitième siècle. Recueil trimestriel de la Société internationale de musique,* janvier-mars 1913, p. 249). En effet, les arrangements que fit Leclair en collaboration avec Naudé sont postérieurs à 1749, et par conséquent Louis Naudé n'a pu y travailler.

6. *Pygmalion.* Entrée de ballet en un acte, paroles de Ballot de Sovot, d'après la Motte, 27 août 1748. Fontainebleau, octobre 1754.

7. De Rozoi, *loco cit.*

réclame : « M. Leclerc l'aîné vient de donner un *Recueil d'Ouvertures et de Sonates en trio.* Si notre suffrage particulier pouvait ajouter quelque chose à l'idée que l'Europe entière a de cet artiste, le plus célèbre qu'ait eu la France pour la musique purement instrumentale, nous dirions que les nouveaux ouvrages de ce musicien sont égaux, supérieurs même à tout ce qu'il a fait de plus estimé. Nous en jugeons ainsi d'après les impressions vives et fortes qu'a fait sur nous l'exécution de plusieurs morceaux du Recueil que nous annonçons. On trouve ce Recueil chez l'auteur, rue Taranne, et aux adresses ordinaires[1]. »

Justement, Leclair offrait son nouveau recueil à un amateur distingué, M. Doublet, secrétaire du cabinet du roi, auquel il écrivait :

« Monsieur,

« Je saisis avec empressement l'occasion de vous donner un témoignage public de ma reconnoissance et de mon attachement. Votre goût pour les beaux arts que vous cultivès avec tant de succès n'est pas le motif qui m'a déterminé à vous présenter ces Trio. Je n'ay consulté que l'amitié que j'ay pour vous. Je seray charmé que cet ouvrage contribüe à vos amusemens et qu'il vous soit un garand certain des sentimens d'estime avec lesquels j'ay l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« LECLAIR, l'aîné[2]. »

En tête de son ouvrage, Leclair place un intéressant *Avertissement,* dans lequel il expose d'abord les raisons qui l'ont déterminé à mettre en trio des sonates à violon seul et l'ouverture de *Scylla,* et renouvelle ensuite les conseils qu'il donnait lors de la publication de son *Quatrième Livre de Sonates* sur le mouvement dans lequel il convenait de jouer ses allegros.

« Après avoir Examiné, déclare-t-il, et entendu plusieurs fois cet Ouvrage, j'ay cru que le Public ne désaprouveroit pas le choix que j'ay fait de mes sonates pour les mettre en Trio. J'ay préféré celles qui m'ont paru les plus susceptibles pour ce genre et dont l'Effet serois le plus agréable. J'y ay joint l'Ouverture de mon Opéra, peu connüe, à cause de l'Embarras qu'il doit y avoir à l'Exécuter, comme je l'ay donné d'abord. On la trouvera icy sans être afoiblie, arangée de façon à pouvoir plus facilement l'Entendre.

« Je prie Messieurs les Exécutants de ne point trouver mauvais que je les fasse resouvenir de l'Avertissement qui est à la tête de mon quatrième Livre de Sonates. J'ay oublié de dire que je n'entend point par le terme d'allegro un mouvement trop vite ; c'est un mouvement guay. Ceux qui le pressent trop, surtout dans les morceaux de caractaire, comme dans la plupart des Fugues à quatre Temps, rendent le chant trivial, au lieu d'en conserver la Noblesse. Cet avis ne regarde que les personnes qui peuvent en avoir besoin. »

Nous retiendrons surtout de cette publication de Leclair, laquelle constitue son œuvre XIII, le goût qui se répandait de plus en plus chez les « connaisseurs » pour les pièces de musique d'ensemble.

1. *Mercure,* mars 1752, p. 214.

2. *Ouvertures* | *et* | *Sonates* | *en* | *Trio* | *Pour Deux Violons* | *avec la Basse continüe* | *Composées* | *Par M. Leclair* | *L'Aîné* | *Gravées par Mme son Epouse* | *Dédiées* | *A Monsieur* | *Doublet* | *Secrétaire du Cabinet du Roy* | *Œuvre XIIIe* | Le Prix 9 livres. | A Paris | chez | L'Auteur, rue Taranne, Carrefour Saint-Benoist | La veuve Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Le Sr Leclerc, rue du Roule, à la Croix d'Or. | Mlle Castagnery, rue des Prouvaires, à la Musique Royale | La veuve Roussel, dans l'Abaïe Saint-Germain, à la Bourse Royale, Cour Abatiale | A. P. D. R.

*
* *

Entre temps, Leclair devenait propriétaire; le 18 novembre 1758, par acte passé précisément devant Me Baron, le notaire auquel il avait dédié son œuvre XII, il achetait, pour une somme de 2.600 livres, une maison sise à la Courtille, hors la porte du Temple, rue de Carême-Prenant, et qui appartenait en indivision aux frères de la Rivoire, dont l'aîné, Pierre-Denis, remplissait les fonctions de procureur au Châtelet de Paris. Comprenant un rez-de-chaussée, deux étages et un jardin clos de murs, l'immeuble était en la censive des religieux de Saint-Martin-des-Champs qui percevaient sur lui divers droits seigneuriaux[1].

Si l'on jette les yeux sur le plan de Paris de Deharme, par exemple[2], on remarque, au sud de l'hôpital Saint-Louis, dans le marais dit de la Courtille, actuellement desséché et réduit au canal Saint-Martin, une rue sinueuse partant de celle de l'hôpital Saint-Louis pour aboutir rue du Faubourg du Temple, en face de la Croix Faubin. C'est la rue de Carême-Prenant, qui traverse des bas-fonds semés de jardins, découpés de ruelles tortueuses et de culs-de-sac.

La maison achetée par Leclair se trouvait donc située en plein faubourg et fort à l'écart; le musicien y vivait seul, sans domestiques, pendant que sa femme s'était installée rue du Four Saint-Germain « dans la maison de M. Chavagnac, maître maçon[3] »; car la mésintelligence paraissait régner dans le ménage, et le duc de Gramont, au dire de de Rozoi, n'était pas sans appréhension sur les dangers que courait son pensionnaire en ce lieu désert. « Il semble, écrit-il, que l'amitié ait des pressentimens. Celle de M. le duc de Gramont pour Leclair, je me sers de ses expressions, en eut d'affreux; il lui offrit mille fois un logement chez lui, et l'avait déterminé à l'accepter quand il fut assassiné[4]. » Notre musicien travaillait alors à refaire la musique de la tragédie d'*Arion* de Fuzelier et Matho[5]; c'était un vieillard vigoureux qui, à soixante-sept ans, jouait encore du violon avec un entrain étonnant et savait communiquer toute sa verve à l'orchestre qu'il dirigeait. « La surveille de sa mort, raconte son biographe, il apporta à M. le duc de Gramont un morceau de musique plein de feu et d'enthousiasme. » Une fin mystérieuse et tragique devait clore la vie si bien remplie du vieux maître.

Le 23 octobre 1764, de grand matin, un jardinier nommé Bourgeois, qui demeurait rue de Carême-Prenant, remarquait, en passant devant la maison de Leclair, que la porte en était ouverte; presque au même moment, survenait Jacques Paysant, le jardinier du musicien, et tous deux, ayant aperçu le chapeau et la perruque de Leclair gisant dans le jardin, s'en allèrent, par mesure de précaution, querir des témoins avant de pénétrer dans la maison. Quelques voisins

1. *Acte de vente* du 18 novembre 1758. Minutes de Me Poisson, notaire à Paris.
2. Le plan de Deharme a été revisé en 1766. Voir aussi : *Description de la Ville et des Faux-bourgs de Paris en 20 planches*, par Jean de la Caille, 1714, planche 11. — La rue Bichat actuelle et le passage du Corbeau (Xe arrondissement) empruntent à peu près la direction et l'emplacement de la rue de Carême Prenant.
3. Voir plus loin.
4. De Rozoi, *loco cit.*
5. *Ibid. Arion* fut représenté pour la première fois le 10 avril 1714; la pièce ne tarda pas à tomber.

s'assemblent, on entre chez le musicien et on le trouve étendu dans son vestibule. Effrayés, les témoins s'empressent de fermer la porte à clef, et Paysant court avertir Mme Leclair et son gendre le peintre Louis Quenet[1]. Une heure plus tard, Mlle Nigotte Petitbois, filleule de Mme Leclair, après avoir prévenu la police en la personne du commissaire au Châtelet Thiot[2], arrivait sur les lieux, accompagnée d'un avocat à la Cour appelé Godard.

Jean-Marie Leclair était couché sur le dos avec sa chemise et sa camisole maculées de sang. Il avait été frappé de trois blessures faites « au moyen d'un instrument pointu », l'une sur le haut du mamelon gauche, l'autre au bas de l'estomac du côté droit, et la troisième sur le milieu de la poitrine. A côté du corps, gisaient divers objets qui semblaient avoir été rassemblés intentionnellement : un chapeau, un livre intitulé *L'Élite des bons mots,* du papier à musique et un couteau de chasse ne présentant pas de traces de sang. Leclair portait le ceinturon de ce couteau, et il était évident que l'assassin avait imaginé ainsi toute une mise en scène[3].

L'examen du cadavre fait par le sieur Pierre Charles, maître en chirurgie, relatait, du reste, des « equimozes » dans la partie lombaire, puis aux lèvres supérieure et inférieure et à l'os maxillaire, ce qui tendait à prouver qu'après une lutte avec son assassin, Leclair avait été jeté sur le dos[4].

Ces premières constatations faites, le 23 octobre même, la police ouvrit immédiatement son enquête, et pendant que le commissaire Thiot commençait l'interrogatoire des voisins[5], l'inspecteur Hubert Receveur se livrait de son côté

1. De son mariage avec Louise-Catherine Roussel, Leclair n'avait eu qu'une fille, Louise, mariée à Louis Quenet, peintre de l'Académie royale de Saint-Luc, demeurant rue de la Montagne Sainte-Geneviève (*Scellé* Leclair, 23 octobre 1764. Arch. nat. Y 13 773).

2. Le commissaire au Châtelet Thiot avait pour département le quartier Saint-Germain-des-Prés (*Almanach royal,* 1764).

3. *Procès-verbal, Information à la requête de Monsieur le Procureur du Roy, au sujet de la mort violente de M. Le Clerc* (*Papiers du commissaire Thiot,* 23 octobre 1764. Arch. nat. Y 13 773). Voici le texte du procès-verbal du commissaire : « Nous avons trouvé le Sr Le Clerc étendu par terre sur le carreau dudit vestibule et étant sur le dos, lui avons trouvé la tête nue mais le corps habillé, et ayant son habit et sa veste boutonnés par le haut seulement, de façon que la chemise vis-à-vis le bas-ventre étoit visible, et sur laquelle partie de sa chemise nous avons apperçu du sang, pourquoy nous avons fait déboutonner les dits habit, veste, et avons trouvé les deux chemises et la camisole dont il étoit couvert remplies de sang sur la partie de la poitrine, lequel étoit caillé de façon que plusieurs plis de ses dites chemises qui étoient l'une sur l'autre se tenoient assés fortement par l'effet du sang caillé, avons apperçu après avoir levé les dites chemises qu'il avoit trois marques de coups d'un instrument pointu, l'un sur le haut du mamelon gauche, le bas de l'estomac du côté droit, et un autre sur le milieu de la poitrine, avons aussi trouvé ses habit, veste, chemises et camisolle troués dans les endroits qui sont vis-à-vis les coups portés sur luy... »

4. Le procès-verbal d'examen du cadavre par Jacques-Pierre Charles, Maître en chirurgie (23 oct. 1764), est rédigé de façon plus technique. — Le chirurgien constate d'abord une plaie à la partie droite et intérieure de la région épigastrique sur les cartilages de la 2e fausse côte, plaie pénétrante de 6 à 7 pouces de profondeur, avec perforation du diaphragme; puis une seconde plaie sur la partie moyenne du sternum, celle-ci non pénétrante; enfin, une troisième plaie à la partie supérieure et antérieure de la poitrine.

Le chirurgien ordinaire du roi au Châtelet, de Leurye, visita aussi le cadavre et écrivait le 24 octobre au commissaire Thiot pour accorder le permis d'inhumer. Il reçut 18 livres pour cette visite. L'examen du cadavre fut payé 6 livres au chirurgien Charles, qui donna reçu de cette somme le 12 décembre 1764. Nous transcrivons ici ce reçu qui permettra de juger de l'orthographe d'un maître en chirurgie en l'an de grâce 1764 :

« Je reconet avoire reçus de M. le Comiscre 6 livres pour une visite dumême cadavre à paris le 12 décembre 1764.

« Charles. » (Arch. nat., Y 13773.)

5. *Procès-verbal, Information et Interrogatoire au sujet de la mort violente de M. Le Clerc,*

à une information dont il adressait les conclusions au lieutenant de police, le 1er novembre 1764[1].

Bien que laissé en liberté, le jardinier Jacques Paysant, par ses réponses ambiguës et par son bavardage, paraissait passablement suspect. C'était, au demeurant, un mauvais sujet qui, à deux reprises différentes, avait tâté de la prison[2]. Comme on n'avait pas trouvé de montre sur le cadavre de Leclair, Paysant prétendait que, depuis dix-huit mois, son maître n'en possédait pas, alors que le tenancier d'un billard chez lequel le musicien s'était rendu dans la soirée du crime soutenait lui avoir vu tirer sa montre vers neuf heures trois quarts[3]. Paysant mentait encore en racontant les diverses péripéties de la découverte du corps; il assurait avoir aperçu la porte du jardin ouverte à six heures du matin, tandis que des témoins[4] affirmaient que Bourgeois et Paysant étaient venus les réveiller à quatre heures et demie du matin pour leur faire constater ce fait. De plus, la maîtresse de Paysant aurait avoué à une femme Laborgne que son amant, qui soutenait être rentré chez lui, le soir de l'assassinat, à sept heures et demie, n'était rentré en réalité qu'à dix heures et demie. Enfin, le jour de l'enterrement de Leclair, dans l'église Saint-Laurent, le 25 octobre[5], Jacques Paysant ne s'était point montré, et, durant la cérémonie, son frère avait manifesté une attitude singulière en cherchant à surprendre les conversations des assistants, conversations assez compromettantes pour le jardinier, puisqu'une femme du quartier aurait crié, au moment de la levée du corps : « M. Paysant a dit qu'il en ferait autant à mon mari[6]. »

La perquisition opérée au logis de Leclair, à la requête du Procureur du roi, le 29 octobre, ne permit de découvrir nulle part de traces de vol ou d'effraction; on trouva quatre louis d'or de vingt-quatre livres et deux louis et demi en écus de six francs dans le tiroir d'une commode, ce qui semblait devoir faire écarter l'hypothèse du vol comme mobile du crime[7].

Si Paysant ne paraissait pas à l'abri de tout soupçon, un autre personnage, le nommé François-Guillaume Vial, propre neveu de Leclair, attirait aussi l'attention de la police. Ce Vial était un homme d'une quarantaine d'années, de caractère fantasque et vindicatif, fils de Françoise Leclair et d'Antoine Vial[8]. Musicien lui-même, il était arrivé à Paris vers 1750[9], et persécutait son oncle

23 octobre 1764 (Arch. nat., Y 13773. Voir aussi Y 10575).

1. *Information du Sr Receveur, Inspecteur du quartier Saint-Denis* (Arch. de la Bastille, 10068).

2. *Interrogatoire* de Jacques Paysant, 23 octobre 1764.

3. *Déposition* du nommé Lamotte, me de billard. *Information* du Sr Receveur (Arch. Bastille 10068), et *Continuation d'Information* du commissaire Thiot.

4. *Dépositions* Meunier Desnos et femme Moreau (*Continuation d'Information*).

5. Voir plus loin pour l'enterrement de Leclair.

6. *Recueil d'informations* du Sr Receveur, no 9 (Arch. Bastille, 10068).

7. *Papiers du Commissaire Thiot.* Le dossier comprend 5 pièces : 1o Procès-verbal et information du 23 octobre; 2o Scellé du 23 octobre enregistré le 27 (Arch. nat., Y 5214); 3o Procès-verbal de perquisition en la maison du Sr Le Clerc, 29 octobre 1764. 4o Information sur l'assassinat du Sr Leclair Musicien, 7, 10, 13, 14 novembre 1764; 5o Continuation d'information, au sujet de l'assassinat du Sr Leclair, 21 novembre et autres jours 1764.

8. Le 12 octobre 1712, mariage du Sr Antoine Vial, veuf, époux d'une part, et Dlle Françoise Leclair, fille du Sr Antoine Leclair, maître ouvrier en Soye, et dame Benoîte Ferrier, d'autre part (*Registres paroissiaux de l'Eglise Saint-Paul, à Lyon*).

9. Vial figure comme témoin, à Lyon, le 25 janvier 1748, au mariage de son autre oncle Jean-Marie le second, avec Dlle Suzanne Grus de la Chênée (*Registres paroissiaux de Saint-Pierre et Saint-Saturnin*, vol. 621).

afin que celui-ci le fît entrer au service du duc de Gramont. Parmi les lettres recueillies chez Leclair, lors de la perquisition du 29 octobre, Receveur en relève quatre dans lesquelles Vial demande pardon à Leclair des offenses graves qu'il lui a faites. En outre, les paroles qu'il prononce après l'assassinat, ses réticences et ses mensonges ne vont pas sans le rendre suspect. Il déclare au chirurgien Charles « que son oncle lui a fait plusieurs injustices et avait refusé de l'introduire chez le duc de Gramont »; il raconte à la femme Roussel que Leclair « n'avait que ce qu'il méritait, ayant toujours vécu comme un loup », et qu'il « demandait de mourir subitement »; il dit au cavalier du guet Tétard que « c'était un homme singulier qui ne voulait voir personne de sa famille, qu'il désirait mourir tout d'un coup et même assassiné » et qu'il « n'avait jamais voulu lui faire avoir de pratiques ni le protéger ». Il ajoutait que, son oncle étant mort, « il allait, Dieu merci, avoir ses pratiques », paroles susceptibles de laisser croire que Vial nourrissait à l'égard du mort des sentiments de vive jalousie. Lorsque le cavalier Tétard lui propose d'aller voir le cadavre, Vial refuse, alléguant « qu'il sçavoit bien comme il étoit; que luy neveu arrivoit de Conflans (où il prétendait s'être rendu pour voir l'archevêque), avoir trouvé chez lui un procureur de ses amis qui lui avoit dit que ledit sieur Leclair étoit mort assassiné chez lui, et que, sur cette nouvelle, luydit neveu s'étoit aussitôt transporté en ladite maison, qu'heureusement pour lui neveu, il n'étoit pas à Paris lors dudit assassinat, car on auroit peut-être dit qu'il en étoit l'auteur[1] ». Or l'alibi de Vial était de pure invention, et l'inspecteur Receveur, après avoir fait à Conflans une enquête minutieuse[2], concluait au mensonge de Vial, car, non seulement Vial ne connaissait pas l'archevêque, mais encore il était absolument inconnu de tout le monde dans cette localité. Enfin, une femme Clause se souvenait d'avoir vu, le soir du crime, un individu vêtu de vêtements sombres, qui se tenait immobile à côté du mur de la maison de Leclair. Le signalement de cet individu ressemblait à celui de Vial.

L'opinion de la police était que l'assassinat n'avait point été commis par des voleurs de profession, mais plutôt par des envieux et des concurrents artistiques. Quoique la montre de Leclair eût été volée, il y avait lieu de présumer qu'on ne l'avait fait que pour donner le change. Vial semblait assez compromis : « Le neveu, écrivait Receveur dans son rapport, me semble mériter attention; un tremblement et une agitation étonnante qui l'a fait remarquer le jour de l'enterrement par des gens que j'y avais ainsi que par d'autres, joints aux circonstances contre lui expliquées dans les informations ci-dessus, me le rendent fort suspect. Je me suis monté pour l'éclaircir à fond. Je sais qu'il est fort avant dans les bonnes grâces de la veuve, ce qui m'autorise à étendre mes réflexions sur elle; je n'abandonne pas cependant le jardinier, les informations cy-dessus paroissant fortes contre lui[3]. »

Mais, si l'instruction de l'affaire s'étendait en surface, elle ne progressait ni en profondeur ni en précision. Comme bien l'on pense, le duc de Gramont figurait

1. *Déposition de* Guillaume Clotilde Têtard cavalier du guet (*Continuation d'information* du commissaire Thiot et *Lettre* de l'inspecteur Receveur au lieutenant de police, du 2 novembre 1764).

2. *Lettre* de l'inspecteur Receveur au lieutenant de police, du 3 novembre 1764 (Arch. Bastille 10068.) L'Archevêque était Mgr Christophe de Beaumont (*Almanach royal* de 1764).

3. *Recueil des Informations* de l'inspecteur Receveur, 31 octobre 1764 (Archives Bastille 10068).

au nombre des personnes appelées à témoigner; lui chargeait surtout le jardinier Paysant. Il écrivait le 5 novembre à M. de Sartine :

« Javois eu l'honneur de passer chez vous, monsieur, pour vous parler au sujet de l'assasin de M. le Clair, et nayant pas eu le bonheur de vous trouver, je viens vous faire part de ce que javois à vous dire ; il mest revenu par le neveu de M. le Clair que son jardinier avoit dit au comissaire Guiot (sic) dans ses interogations quil mavoit veu plusieurs fois avec M. le Clair et que nous avons beu souvent tous les trois à déjeuner. Je nay jamais été chez M. le Clair que deux fois où je nay jamais beu ni mangé ; en outre, une pareille compagine nest pas faite pour moy. De plus, Depuis sept à huit ans je ne bois que de leau; un home qui pour sacrocher où il peut dit tout ce quil luy vient dans la tête est un home à se méfier. Javois fait dire au comissaire Guiot que cet home devant moy seroit je crois fort embarrassé et que cela seroit peut-être util pour découvrir le tout, ce que je désirerois beaucoup, conoisant M. le Clair des ma tendre enfance. Jay l'honneur detre, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« Le duc de GRAMONT[1]. »

Les charges relevées contre Vial et Paysant ne parurent pas assez précises pour motiver leur arrestation, et l'affaire fut classée. Dans le public, l'opinion générale se rallia à l'hypothèse d'un vol suivi d'assassinat : « Comme on le soupçonnait à son aise, disent les *Affiches,* en relatant la mort de Leclair, il y a bien de l'apparence que les assassins sont des voleurs[2]. » Cependant, Bernis, et après lui Fontenai, invoquant la situation modeste du violoniste, s'étonnent de sa mort tragique : « Il devoit être à l'abri d'un pareil malheur par la médiocrité de sa fortune qui ne pouvoit tenter l'avarice de ses assassins[3]. »

Jean-Marie Leclair fut inhumé le 25 octobre 1764, à l'église Saint-Laurent sa paroisse, après des vêpres solennelles et en présence de son gendre Louis Quenet et de son neveu François-Guillaume Vial[4]. Comme on annonçait, au mois de novembre 1764, l'apparition d'une feuille intitulée : *Rameau aux Champs-Élysées,* sous la signature d'un certain Duransot, Grimm estimait le nom de l'auteur trop long de deux syllabes et ajoutait : « M. Duransot, votre nom est bien long. Je crois qu'il a porté malheur à ce pauvre Leclair, célèbre violon qu'il désigne comme le successeur de Rameau, et qui vient d'être assassiné dans une petite maison du faubourg du Temple où il aimait à se retirer quelquefois[5]. »

Leclair fut généralement regretté. Dans la lettre que de Rozoi écrivait au *Mercure,* le 26 octobre 1764, il flétrissait en termes hyperboliques l'assassin de

1. *Lettre* du duc de Gramont du 5 novembre 1764 (Arch. Bastille 10068).

2. *Affiches, Annonces et Avis divers,* du 31 octobre 1764.

3. Fontenai, *loco cit.*

4. Voici son acte d'inhumation : « Le 25 octobre 1764 (En vertu de la visite faite par les médecins et chirurgiens du Châtelet, ainsi qu'il appert par le certificat délivré par M. le Commissaire Thiot, et la permission par lui donnée), nous avons enterré en cette église le corps de J.-M. Leclaire, âgé d'environ soixante-dix ans, premier musicien de la Chapelle et de la Chambre du Roi et compositeur, décédé d'avant-hier, rue de Carême-Prenant de cette paroisse, après les vêpres chantées avec l'assistance de 24 prêtres, en présence de Louis Quenet son gendre, et François Vial son neveu, qui ont signé et approuvé les renvois. » (*Paroisse Saint-Laurent de Paris.* Arch. Seine. Fonds Bégis.)

D'après les *Archives historiques et statistiques du Rhône,* il fut question de faire célébrer pour le défunt un service à Lyon dans l'église des Feuillants, et on se proposa d'exécuter pendant la messe le *Tombeau de Leclair* (t. XIV, p. 278 *bis.* Paul Saint-Olive, *Variétés littéraires,* Lyon, 1872, pp. 312, 313).

5. *Correspondance littéraire,* t. VI, pp. 124, 125.

l'infortuné musicien : « Il est, sans doute, des monstres qui ne sont ni de leur pays ni de leur siècle. Que d'êtres n'ont de l'homme que la figure humaine[1] ! »

A la requête de M[me] Leclair, représentée par M[lle] Petitbois[2], et de Louis Quenet, son gendre, tous deux créanciers de la succession de J.-M. Leclair, il fut procédé les 13, 15 et 17 novembre 1764 à l'inventaire des objets mobiliers dépendant de la communauté qui avait existé entre les époux Leclair, et qui se trouvaient tant dans la maison de la rue de Carême-Prenant que dans l'appartement habité par la veuve, rue du Four[3]. Par cet acte, nous apprenons à connaître le cadre dans lequel vivaient les deux époux, et une foule de menus détails viennent nous renseigner sur leur existence intime.

C'était une pauvre bicoque que la petite maison habitée en solitaire par Jean-Marie Leclair, rue de Carême-Prenant[4], et pourtant, elle avait trois étages, dont un grenier, et comprenait, outre une cave et une cuisine, six pièces ayant vue sur la rue et sur le jardinet qui s'étendait derrière elle. Le contenu n'était guère plus brillant que le contenant, car le mobilier inventorié par les notaires apparaît comme des plus modestes; il y a bien, à côté des ustensiles de ménage et de quelques chaises de jardin, deux trumeaux avec glaces, une « table antique de bois doré, avec son dessus de bois peint en damier », une « commode de bois et placage, garnie de mains et d'entrées de serrure de cuivre en couleur » estimée 24 livres, une autre petite commode aussi de bois de placage et trois couchettes en bois de hêtre, mais le reste du mobilier ne mérite aucune mention. Çà et là, quelques objets attirent l'attention; on trouve une épinette, deux violons dont la valeur n'est pas indiquée[5], deux « pupitres de musique ». Leclair aime à priser; il possède une tabatière d'écaille et une râpe à tabac; il aime aussi, non seulement à jouer au billard et aux boules[6], mais encore il cultive le jeu de trictrac, et on le voit entouré de quelques amis intimes, et muni de ses « lunettes montées en acier », manier son « cornet à dez » et compter ses points. Sa cave ne contient que « quarante-six bouteilles de vin rouge commun », de ce vin qu'il boit en compagnie de Jacques Paysant, mais auquel le duc de Gramont se défend, avec hauteur, d'avoir jamais touché. Deux « malles de cuir noir » restent le souvenir de ses voyages d'antan, pendant que la présence de certains objets, tels que deux chaises percées et « une seringue dans son étuy de cuir bouilly », semble confirmer l'assertion du jardinier qui assurait devant le commissaire que son maître souffrait fréquemment de coliques.

Leclair possède quelques bibelots sans grande valeur du reste, quelques porcelaines, des « globes terrestre et céleste, montés sur leur pied de bois noircy », un « groupe en plâtre représentant trois figures »; il a quatre cannes de jonc, dont trois sont « à poignées de figures de porcelaine », et dont la quatrième porte une « pomme de cuivre ». Pas de bijoux ni d'argenterie. En revanche, linge et garde-robe révèlent une certaine aisance. Nous citerons d'abord les vêtements

1. *Mercure*, novembre 1764, pp. 190, 196.

2. Par acte passé le 10 novembre 1764 pardevant M. Fourcault de Pavant, M[me] Leclair instituait M[lle] Louise Petitbois, fille majeure, sa procuratrice spéciale pour assister à la levée des scellés et à l'établissement de l'inventaire.

3. *Inventaire* Leclair, 13 novembre 1764. Minutes de M[e] Poisson, notaire à Paris.

4. On se rappelle qu'elle ne lui avait coûté que 2.600 livres.

5. Ces deux violons ne sont même pas estimés séparément; ils font partie d'un ensemble de meubles prisé 24 livres.

6. *Déposition* Lamotte. *Continuation d'information.*

d'apparat, deux vestes d'étoffe d'or et argent, une veste de satin cerise; puis deux habits de drap marron à boutons et boutonnières d'or, des surtouts de baracan et de pékin gris, des vestes de calmande rouge et verte, un habit veste et culotte de drap noir, une culotte de calmande verte, des gilets de velours, etc. Leclair possède une chaude robe de chambre garnie de molleton, un manteau de lit d'indienne, de nombreuses culottes. Il se coiffe d'un « bonnet de velours noir brodé d'or », et l'hiver il abrite, comme Guignon, ses mains frileuses dans un vieux manchon. Il a, encore, un « chapeau à mettre sous le bras » et un autre « demy castor ». Sa lingerie est abondamment fournie, surtout en cols de mousseline et en bonnets de coton; chez lui, il se chausse de « pantoufles de buffle et maroquin », et il décore ses souliers de boucles qui, du reste, ne sont qu'en « similor ».

Le violoniste nous apparaît donc, à travers son inventaire, comme un homme soigneux, bien mis, presque élégant. Mais c'est aussi un homme cultivé : sa bibliothèque, dont la prisée s'effectue sous la direction de Jacques-François Merigot fils, libraire à Paris, contient plus de deux cent cinquante volumes, dont l'*Histoire ancienne* de Rollin, les *Métamorphoses* d'Ovide (sans doute, à cause de *Scylla et Glaucus*), le *Télémaque,* les œuvres de Molière, les *Spectacles de la Nature* de M. Pluche, un Virgile complet, le *Paradis perdu* de Milton, et enfin l'*Élite des bons mots,* recueil de facéties que, par une ironie macabre, on avait déposé à côté de son cadavre. Les notaires inventorient, en outre, un « Paquet de parolles d'Opéra » et de la musique imprimée et gravée[1].

Parmi les papiers trouvés rue de Carême-Prenant, nous signalerons les quittances données par le sieur Quenet, gendre de Leclair, des arrérages de la rente de 500 livres que les époux Leclair avaient constituée à Louis Quenet et à sa femme, et qui figure dans le contrat de mariage de ceux-ci. L'ensemble des objets inventoriés se montait à la modeste somme de 1004 livres.

Dans l'appartement que Mme Leclair habitait rue du Four-Saint-Germain, et qui se composait de cinq pièces, dont une cuisine[2], la moisson récoltée par les notaires, le 17 novembre, est beaucoup plus abondante. Ici, nous nous trouvons dans un intérieur bourgeois, où les jolis meubles, les bibelots précieux et les tableaux constituent un ensemble coquet et gracieux. Batterie de cuisine et ustensiles de ménage en parfait état et en nombre imposant disent les qualités d'ordre de la maîtresse de maison. On se figure aisément Louise Roussel au fond de sa duchesse ou de sa bergère de « damas cramoisi » et travaillant dans l'embrasure de sa chambre à coucher; elle est vêtue de sa robe de « pékin petit gris », coiffée d'un « bonnet piqué », et ses pieds reposent sur sa « chaufferette de cuivre argenté », à moins qu'ils ne s'enfouissent sous la « chancelière couverte de velours d'Utrecht jaune » signalée par les notaires. Le reste de la pièce baigne dans une de ces pénombres chères à Chardin; on distingue cependant le « cartel à tirage et à cadran d'émail » signé Le Faulcheur, la « pendule à cadran de cuivre et heures d'émail, sur son pied de marqueterie de cuivre et écaille, garnie de la Renommée et ornemens de cuivre en couleur » due à J. Artus[3], les deux

1. La bibliothèque de Leclair est estimée 137 livres. Il y a pour 30 livres d'in-folios et de musique imprimée et gravée.

2. L'inventaire des meubles et objets contenus dans l'appartement habité par Mme Leclair fut fait le 17 novembre.

3. Le cartel est estimé 96 livres, et la pendule à cadran de cuivre 120 livres.

commodes de bois de placage, la table de marbre « sur son pied en console de bois sculpté doré », et l'écran « à coulisse de bois sculpté doré représentant des figures chinoises ». La chambre est décorée d'un miroir et de deux trumeaux; à droite et à gauche de la cheminée, « deux bras de cheminée à deux branches et fleurs de porcelaine »; aux murs, quatre tableaux représentant des « sujets flamands », deux petites miniatures servant d'ornement à deux bras de cristal; çà et là un guéridon, un paravent de six feuilles; autour de la chambre, dix aunes d'une tapisserie dans laquelle s'ouvre une alcôve à portes vitrées peintes « en blanc et filets cramoisy » et fermée par des rideaux d'indienne. Douze chaises peintes en camaïeu, et une « table de piquet » couverte de drap vert complètent le mobilier.

De nombreux bibelots, surtout des porcelaines, garnissent le logis; il y a des porcelaines de Sceaux, des Indes et de Saxe : sur la cheminée de la chambre à coucher, un joli ensemble comprend deux vases, deux girandoles, « deux cygnes sur leurs pieds, deux chardonnerets, deux figures moresques, deux petits Amours, deux petits moutons et une demoiselle, le tout en porcelaine de Saxe », prisé 96 livres; tasses, soucoupes, théières et sucriers, carafes à liqueur en cristal, estampes, dessus de portes représentant « des fleurs et des animaux », jettent dans le modeste appartement de Mme Leclair une note de gaieté. Citons encore des tapisseries, « un pupitre de musique garni de ses deux bobêches », et deux couchettes.

L'argenterie figure dans l'inventaire pour une somme de 491 livres; quant à la garde-robe, qui ne comporte que des vêtements de femme, elle est suffisamment fournie et dénote une certaine élégance. Mme Leclair possède six robes, une pelisse, dix-huit chemises garnies de petites manchettes et tours de gorge de différentes mousselines; peu ou point de bijoux, à l'exception d'une montre et d'une boîte en or. Enfin, sa cave contient soixante bouteilles de bourgogne.

L'ensemble du mobilier est estimé à la somme de 3.565 livres.

Parmi les papiers, les notaires relèvent, outre le contrat de mariage et les diverses constitutions de rentes viagères dont il a été parlé plus haut, les quittances de loyer de l'appartement qu'occupait Mme Leclair, loyer qui s'élevait à 300 livres par an.

Mme Leclair déclare aussi « que les planches d'étain gravées des différentes œuvres du feu sieur son mary, au nombre de 841 planches, sont entre les mains du sieur Tournelle, imprimeur, et qu'elles lui ont été remises pour sûreté de la somme de 1150 livres qui lui est due par ladite communauté ». Le même Tournelle a encore entre les mains 25 planches de cuivre rouge portant la gravure du plan de Paris, et de différents jeux, qui sont également l'œuvre de la veuve du violoniste.

Au moment de la mort de celui-ci, la communauté des époux Leclair se trouvait assez obérée; elle était créancière d'environ 175 livres, dont 40 dues par Bailleux, le compositeur et éditeur de musique[1]. En revanche, elle devait environ 4000 livres; le sieur Lemoyne, maître maçon, réclamait 2265 livres pour solde

1. Il s'agit ici d'Antoine Bailleux, dont le *Mercure* de janvier 1757 annonçait 6 symphonies (*Mercure*, janvier II, 1757, p. 191). Voir sur ces symphonies L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750* (*Année musicale*, 1911).

d'un mémoire; 500 livres étaient dues aux enfants du notaire Baron, et divers fournisseurs, boucher, marchand de vin, épicier, tapissier, blanchisseuse, etc., se portaient créanciers du reste. La vente des effets de Leclair, effectuée les 26 et 27 novembre[1], et qui produisit un peu plus de 2000 livres[2], ne parvint donc pas à désintéresser ceux-ci.

Nous indiquerons ici que, par testament en date du 3 septembre 1761, la demoiselle Jeanne Leclair, sœur du violoniste, et musicienne elle-même[3], demeurant à Lyon dans la maison de la Propagation de la Foi, rue Saint-Barthélemy, paroisse Saint-Paul, léguait à chacun de quatre de ses frères, Jean-Marie l'aîné, Jean-Marie le second, Pierre et Benoît, une somme de 50 livres, tandis que son frère François recevait 500 livres de rente viagère; mais le 10 septembre 1762, la testatrice révoquait cet acte, et donnait 50 livres à chacun de ses cinq frères, « attendu, disait-elle, les pertes que j'ai faites depuis quelque temps et qui leur sont connues[4] ». En janvier 1765, Mme veuve Leclair fait procéder à la vente des violons de son mari, de ces violons que l'inventaire après décès traitait si négligemment[5].

Le service de bout de l'an de Jean-Marie Leclair l'aîné fut célébré le 2 décembre 1765, en l'église des Feuillants de la rue Saint-Honoré. « Les musiciens du Concert spirituel, rapportent les *Affiches,* auxquels se joignirent plusieurs autres habiles gens, y exécutèrent le *Tombeau* de ce célèbre auteur, en grande symphonie, et le *De Profundis* à grand chœur de M. de Mondonville[6]. »

Notre musicien laissa deux ouvrages posthumes dont le premier (œuvre XIV) fut annoncé dans le *Mercure* d'avril 1766 : « Un Trio pour 2 violons et Basse, ouvrage posthume de M. Leclair l'aîné; chez Mme veuve Leclair, rue du Four Saint-Germain, dans la maison de M. Chavagnac maître maçon entrepreneur, et aux adresses ordinaires. A Lyon, chez M. Castaud, place de la Comédie[7]. » Le second parut en mai 1767; il consiste en une « Sonate à violon seul et Basse, ouvrage posthume de M. Leclair l'aîné... chez Mme veuve Leclair, rue du Four Saint-Germain[8] ». Enfin, les *Mémoires de Trévoux,* du mois de décembre 1766,

1. *Annonces, Affiches et Avis divers* du lundi 26 novembre 1764.

2. *Inventaire* de J.-M. Leclair, déclaration signée Duperrier. Mais il convient de remarquer que, comme nous le verrons plus loin, les violons du musicien ne furent vendus que plus tard.

3. Deux états des musiciens lyonnais qui se faisaient entendre au salut annuel pour le « Vœu du roi », et portant respectivement les dates de 1727 et de 1728, montrent une Mme Leclair figurant parmi les « violons des symphonies » ou les « violons des chœurs ». Peut-être s'agit-il là de Jeanne Leclair (Voir L. Vallas : *Une Famille de violonistes lyonnais,* p. 184, 185). Pierre Leclair recevait le même titre en 1727, 1728 et 1729. En 1761, Jeanne Leclair s'intitulait « maîtresse de musique ». Dans son 1er testament, elle instituait sa sœur Françoise Leclair, veuve d'Antoine Vial, maître teinturier en soie, sa légatrice universelle. — Arch. mun. de Lyon, CC. 3115, n° 101.

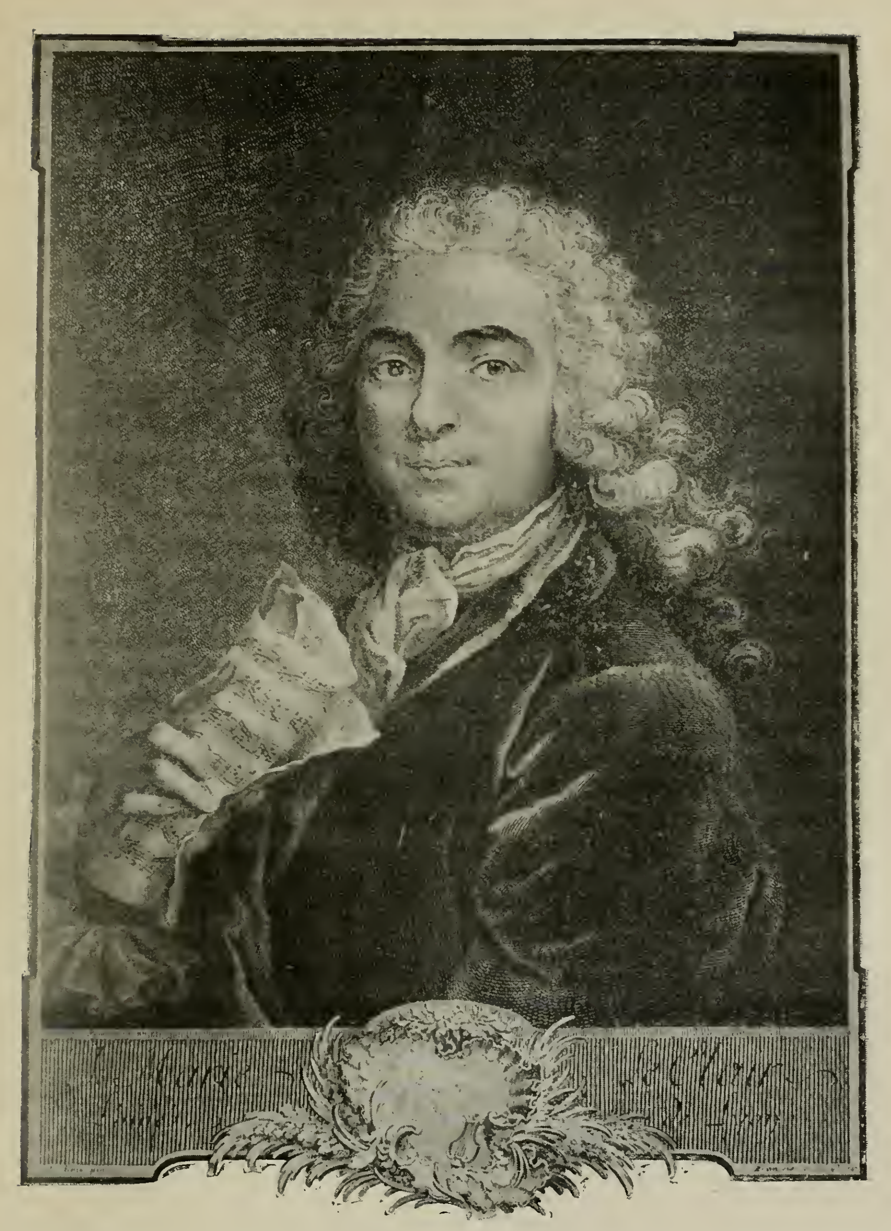
4. Arch. mun. de Lyon, CC. 3119, n° 147. Communiqué par M. Léon Vallas.

5. *Annonces, Affiches.* Supplément de la feuille du 24 janvier 1765, p. 63. On y lit : « Vente de violons de feu M. le Clair l'aîné, chez sa veuve, dans le large de la rue du Four Saint-Germain, maison de M. Chavagnac, entrepreneur de bâtiment, au fond de la cour, près du jardin, au premier. »

6. *Affiches,* 14 décembre 1765.

7. *Trio* | *pour* | *Deux violons et Basse* | *Ouvrage postume* | *de* | *M. Leclair* | *L'ainé* | *Gravé par sa veuve* | Prix 2 livres, 8 sols | A Paris | chez Mme la veuve Leclair, dans le large de la rue du Four Saint-Germain, dans la maison de M. Chavragac (sic) Me Masson entrepreneur | et aux Adresses ordinaires de Musiques | A Lyon | M. Castaud, place de la Comédie. | Avec Privilège du Roy. | De l'Imprimerie de Maillet. | (*Mercure,* avril I, 1766, p. 175.)

8. *Sonate* | *à* | *Violon seul* | *et* | *Basse Continue* | *Ouvrage Postume* | *de* | *M. Leclair* | *l'ainé* | *Gravée par sa Veuve* | Prix 1 livre 16 sols | à Paris | chez Mme la veuve Leclair, dans le large de la rue du Four Saint-Germain | dans la Maison de M. Chavagnac, Me Masson entre-



JEAN-MARIE LECLAIR L'AINÉ.
(Portrait par A. Loir. — Gravé par François.)

contenaient la note suivante sur une *Tablature idéale du Violon, jugée par feu M. Leclair l'aîné être la véritable* : « La célébrité de M. Leclair pour le violon s'est étendue dans tous les pays sensibles à l'Harmonie. Il serait difficile de donner une idée de cette tablature sans le secours de la figure placée au commencement de cet ouvrage qui n'en est que l'explication[1]. »

* * *

Le peintre Alexis Loir[2] a fait le portrait de J.-M. Leclair, qui fut gravé par François, et dont il existe deux répliques au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Leclair est représenté légèrement tourné à gauche; l'ovale est plein, avec des yeux très grands dont l'expression a quelque chose d'étrange, les sourcils fortement relevés et le front haut. Le musicien tient de la main droite une feuille de musique sur laquelle se lit le mot *Sonate*. Au bas du cadre, et dans une conque, le soleil darde ses rayons sur une lyre, et la devise latine « Frater fratri offerebat », énonçant un jeu de mots sur le nom de Leclair, détermine le symbolisme auquel nous faisions allusion en commençant.

Au moral, l'homme ne nous est pas suffisamment connu pour qu'il soit possible d'en tracer, avec quelque exactitude, une silhouette psychologique. Ses contemporains en dessinent un portrait plutôt sympathique et rendent hommage à la simplicité et à la franchise de son caractère. « Leclair, écrit Fontenai, avoit dans les mœurs cette simplicité presque toujours compagne d'un esprit sérieux et réfléchi. Il haïssoit les applaudissements tumultueux; cependant, il n'avoit ni cette modestie apprêtée, qui semble mendier les éloges, ni cette vanité présomptueuse qui en rend indigne[3]. » Fontenai a purement et simplement copié cette dernière phrase, si harmonieusement balancée, dans la *Lettre* que de Rozoi adressait à M. de la Place, auteur du *Mercure*, après l'assassinat du violoniste. Écoutons ce premier biographe de Leclair : « Il avoit dans les mœurs cette noble simplicité, caractère distinctif du génie. Il étoit sérieux et penseur, n'aimoit point le grand monde[4]. » Voilà qui est fort bien; mais si Leclair « n'aimait point le grand monde », il en vivait pourtant. Le moindre grain d'observation, le moindre trait de caractère feraient beaucoup mieux notre affaire que la redondance et les clichés livresques à quoi se borne le travail des biographes du dix-huitième siècle, même lorsque ceux-ci, comme c'est le cas pour de Rozoi, ont approché de près la personne dont ils racontent la vie. Nous savons par l'enquête que fit la police après son assassinat qu'il cultivait volontiers le noble jeu de billard[5]. Mélancolique et solitaire, Jean-Marie Leclair ne vivait point en bonne intelligence avec sa femme. Il était quelque peu fantasque et bizarre, et tout ne doit pas être inexact dans les

preneur | Et aux Adresses ordinaires de Musiques | A Lyon | M. Castaud place de la Comédie | Avec Privilège du Roy. | Imprimée par Maillet. — *Affiches, Annonces et Avis divers*, 25 mai 1767.

Au verso de ce titre s'inscrit le catalogue des œuvres de M. Leclair, lequel comporte 15 numéros. — (Bibl. du Conservatoire de Bruxelles.)

1. *Mémoires de Trévoux*, déc. 1766, p. 566.

2. Alexis Loir, peintre et sculpteur, né à Paris en 1712, mort dans cette même ville, le 18 août 1785, agréé à l'Académie le 30 avril 1746, reçu académicien le 27 février 1749. (*Dictionnaire* de Bellier de la Chavignerie.)

3. Fontenai, *loco cit.*

4. De Rozoi, *loco cit.*

5. Nous apprenons notamment qu'il avait comme partenaire au billard un maître de musique nommé David, que l'inspecteur Receveur traite « d'avantageux et d'espèce ». Le 14 octobre 1764, David lui avait gagné 12 livres au billard. (*Information* du Sr Receveur.)

racontars de Vial. En causant avec le cavalier du guet Télard, Vial, on s'en souvient, jugeait sévèrement son oncle, et on rapporte de lui la phrase suivante, par laquelle il cherchait à expliquer la mort mystérieuse de Leclair : « Bon, c'est un f...gueux, qui cherchait bien ça, qui a quitté sa femme et ses enfants pour venir se réduire dans cette maison-là tout seul, et qui ne voulait voir personne de sa famille[1]. »

Leclair nous semble donc avoir été un peu misanthrope; de plus, il ne jouissait pas d'une bonne santé; à plusieurs reprises, Paysant insiste sur les « coliques » dont il souffrait fréquemment, et nous avons constaté, par divers détails de son inventaire, la vraisemblance des allégations du jardinier sur ce point.

Enfin, Mme Leclair ne mit pas une grande hâte à se rendre rue de Carême-Prenant après la mort de son mari, et elle n'assista point à ses obsèques.

Si le caractère de l'homme entraîne quelques réserves, celui de l'artiste mérite les éloges que lui décernèrent, à l'envi, ses contemporains. On vanta tout à la fois son talent de compositeur et son étonnante maîtrise d'exécutant. Nous avons relaté les diverses appréciations que publiait le *Mercure* lors de ses auditions au Concert spirituel. En annonçant sa mort, les *Affiches* le traitent de « fameux violon et de la première classe[2] ». Les *Spectacles de Paris* de 1765 le proclament « un des plus célèbres violons de l'Europe[3] » et l'*Avant-Coureur* le qualifie de « grand musicien[4] ». Avec cela, Leclair, artiste profondément sincère, affichait, en toutes circonstances, une vraie modestie : « Il étoit assez grand homme, écrit de Rozoi, pour oser dire qu'il étoit content de ses ouvrages, et pour les retoucher s'il croyoit qu'un meilleur avis lui eût découvert des beautés qu'il n'avoit point saisies[5]. »

Notre musicien dut surtout ses succès à un labeur opiniâtre, car nous savons, par Bernis et Fontenai, qu'il était « né avec des dispositions assez ingrates qu'il ne put changer qu'à force de travailler[6]». Sous la direction de son maître et ami André Chéron, il approfondit tous les secrets de la composition, et, si ses œuvres parurent d'abord « de l'algèbre[7] », elles ne tardèrent pas à s'attirer un jugement plus raisonnable : « elles sont regardées, aujourd'hui, déclarait Daquin, comme ce qu'il y a de plus parfait[8] ».

L'excellence des sonates de Leclair, leur supériorité sur toutes les autres compositions similaires excitaient même la verve des versificateurs, témoin ces vers où un poëte, qui a prudemment gardé l'anonymat, place notre musicien au premier rang des sonatistes français :

Si la France a cent fois retenti des Cantates,
Quel bruit n'excita pas la fureur des Sonates?
Essais impétueux des Artistes naissants,
On en vit à foison éclore tous les ans;
Mais peu d'auteurs sortans du stile plagiaire,

1. *Lettre* de l'inspecteur Receveur du 2 novembre 1764. (Arch. Bastille, 10068.)
2. *Affiches, Annonces et Avis divers,* 31 octobre 1764.
3. *Spectacles de Paris,* 1765, p. 124.
4. *Avant-Coureur,* 1764, n° 46, lundi 12 novembre, pp. 731, 732.
5. De Rozoi, *loco cit.*
6. Bernis, *Eloge de Leclair, Nécrologe des Hommes célèbres de France par une Société de gens de lettres,* première partie (1764-1767).
7. *Mercure,* juin 1738, p. 1115.
8. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature et les Beaux-Arts sous le règne de Louis XV.* Lettre VI, pp. 132, 133 (1752).

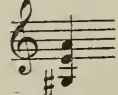
De ce genre nouveau prirent le caractère;
Leclair est le premier qui, sans imiter rien,
Créa du beau, du neuf, qu'il peut dire le sien[1].

A côté de ces manœuvres du Parnasse, Le Blanc met au service de Leclair sa prose macaronique : « Les trois douzaines Sonates des Livres de M. Le Cler, écrit-il, étalèrent en pompe la Majesté du jeu du violon et la justesse des accords dont il est susceptible, à l'exclusion de l'orgue et du clavecin où il se fait des jurements exécrables lors du passage du Ton Mineur au grand Ton Majeur[2]. »

Boisgelou ne juge pas mal les concertos de Leclair lorsqu'il en dessine l'esquisse suivante : « Les concerto de Leclair eurent longtemps en France une grande réputation, et la méritoient à beaucoup d'égards; le tour français des phrases de chant n'empêche pas qu'il n'y en ait de fort agréables. L'harmonie en est pure et savante. Les traits ne sont ny légers ny brillans; ils ont un peu de sécheresse et d'uniformité. Les morceaux vifs n'ont pas toujours assez d'éclat, et les morceaux lents ont presque toujours moins d'expression que de tristesse[3]... »

Au point de vue de la technique, son inlassable persévérance lui permit d'acquérir une virtuosité hors de pair.

Marpurg et Daquin célèbrent justement ce grand artiste, et Daquin l'appelle « l'admirable M. Leclair[4] ». Ses démanchers audacieux et l'extension qu'il donna à l'usage de la double corde lui valurent d'unanimes applaudissements. « Sic itur ad astra, » écrivait Hubert le Blanc dans son curieux et macaronique pamphlet musical, à propos des excursions que Leclair entreprenait dans la partie élevée de l'échelle du violon[5]. C'était ce qu'on appelait : « jouer à la Leclair »; mais, à vrai dire, quelques auditeurs s'en formalisaient et s'effarouchaient des « sifflements de la chanterelle[6] ».

En ce qui concerne la double corde, on a voulu attribuer à Leclair le mérite d'en avoir, le premier en France, propagé l'emploi. « C'est, dit le *Mercure*, le premier Français qui, à l'imitation des Italiens, a joué la double corde, c'est-à-dire joué par accord, en jouant sur le même violon deux, trois et jusqu'à quatre parties, par le moyen du pouce[7] », allégation que Bernis et Fontenai ont répétée[8]. Le *Mercure* fait erreur, car, nous l'avons suffisamment démontré, Leclair ne fut pas l'introducteur en France de l'usage de la double corde; il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir les œuvres de violon de ses prédécesseurs immédiats. Quant à l'emploi du pouce, il se manifeste dans le *Premier Livre de Sonates* où l'*Allegro ma non troppo* de la Sonate XII présente l'arpège suivant : 
avec la mention : *le pouce*, indiquant que ce doigt est utilisé pour faire le *sol♯* sur

1. Ms. nº 4543 Nouv. acq. fr., p. 254.
2. Hubert le Blanc, *loco cit.*, p. 50.
3. Boisgelou, *Catalogue ms.*
4. Daquin, *loco cit.*
5. Hubert le Blanc, *Défense de la Basse de viole contre les Entreprises du Violon et les Prétentions du Violoncel* (1749). Le Blanc se gausse de l'imitation du flageolet par le violon.
6. On trouvait ridicule que la beauté du violon consistât à le faire siffler jusque auprès du chevalet. *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur de XXX, auteur du Temple du Goust, sur la mode des Instrumens de musique* (1739).
7. *Mercure*, juin 1738, p. 1115.
8. Bernis, *Eloge de Leclair* dans le *Nécrologe des Hommes célèbres de la France*, première partie (1764-1767). — Fontenai, *loco cit.*

la quatrième corde. Nous reviendrons, du reste, plus loin sur cet ancien procédé dit « du pouce ».

Leclair triomphait de toutes les difficultés avec la plus complète aisance et enrichissait, de façon prodigieuse, la technique de son instrument. On allait même jusqu'à dire que son violon s'efforçait de rivaliser avec le clavecin : « Le clavecin, poursuit le même auteur, se révolta ouvertement contre le violon, se plaignant de se voir chasser sur ses terres toutes semées d'accords, » et plus loin : « Le clavecin fut relevé de bonne sorte. Le violon lui tomba sur le râble par le ministère de M. Le Clerc qui n'a pas son pair dans une exécution de la dernière justesse des accords[1]. »

Au demeurant, Leclair se montrait toujours très strict à l'égard de la justesse. Fréquemment, dans le cours d'un morceau, il réaccordait son instrument, et c'est à cette préoccupation constante que fait allusion Hubert le Blanc lorsqu'il écrit à propos du violon et du violoncelle : « car non seulement ils sont sujets à ce qu'on y touche quelque chose à chaque sonate, mais M. Le Clerc remarque que la souveraine justesse demande qu'on le fasse à chaque membre qui la compose[2]. »

Pour de Rozoi, que Leclair honora de son amitié, le musicien est un « génie profond qui a changé en science la méchanique de son art »; d'ailleurs, l'épithète de « savant » fut fréquemment attribuée à Leclair; on la trouve sous la plume de Bernis et de Fontenai; on la rencontre encore dans la notice nécrologique que publia l'*Avant-Coureur* du lundi 12 novembre 1764[3]. De Rozoi, Ancelet, la Dixmerie et Blainville déterminent en fort bons termes le rôle que le violoniste joua dans l'évolution de son art. « Il débrouilla le premier l'art du violon, écrit de Rozoi; il en décomposa les difficultés et les beautés. Il manqua un Leclair à Lulli; il est créateur de cette exécution brillante qui distingue nos orchestres, et Rameau lui doit autant qu'à son propre génie[4]. » On nous indique ici d'une façon intéressante les rapports qui s'établirent entre les deux musiciens, et les services que Leclair rendit à l'auteur de *Castor et Pollux* en donnant aux violons de l'orchestre de l'Opéra, par les perfectionnements et le développement qu'il suscita dans la technique instrumentale, les moyens d'exécuter avec aisance les traits difficiles qui émaillent ses partitions. L'influence exercée par Leclair sur cette technique dépassa les frontières : « L'Europe entière connaît ses sonates, » remarque de Rozoi, et il ajoute : « Si la France a des Gaviniès et des Capron, ce sont ses ouvrages qui les ont formés. » Même observation chez la Dixmerie : « Les amateurs savent quels services le célèbre Leclerc a rendus à notre musique instrumentale. Ses Sonates et ses Trios en sont d'admirables monumens. Il nous vengea du mépris des Italiens, en les forçant à lui rendre justice. Ils firent plus; ils adoptèrent et exécutèrent ses ouvrages; manière de louer bien supérieure à toute autre. On sait que Leclerc porta lui-même l'exécution aussi loin que la composition[5]. » Quant à Blainville, il précise très heureusement le caractère des œuvres de notre musicien : « A l'égard de Leclair, conservant dans ses Sonates le caractère national, à travers tous les traits dont il sçait embellir ce genre de Musique, on y découvre également la supériorité de son talent, dans l'art de composer ou d'exécuter : double corde, choix des motifs, variété des

1. Hubert le Blanc, *loco cit.*, p. 52.
2. *Ibid.*, p. 141.
3. *Avant-Coureur*, n° 46.
4. De Rozoi, *loco cit.*
5. La Dixmerie, *Les Deux Ages du Goût*, p. 498.

idées, l'art du dessus et de la Basse : tout y annonce le Corelly de la France[1]. » Le Corelli de la France, comme plus tard Gaviniès devait en être baptisé le Tartini.

Bernis et Fontenai montrent encore de quelle façon Leclair dépassa ses rivaux Baptiste et Guignon, grâce à l'usage étendu qu'il fit du jeu en double corde; « c'est à cette nouveauté intéressante que l'harmonie, en général, doit une partie de ses progrès; c'est aussi par elle que le violon est devenu un des instruments les plus riches, soit qu'il s'exprime seul, soit qu'uni avec d'autres, il ajoute à la magie de l'effet[2]. »

Si brillant et hardi que fût le jeu de Leclair, en revanche, il péchait par quelque froideur : « Tout le monde, déclare Ancelet, convient qu'il est exact, précis, rigide observateur des règles, et que toutes ces belles qualités réunies peuvent contribuer à refroidir son jeu[3]. »

Et pourtant, à cette époque, les comptes rendus du *Mercure* le prouvent surabondamment, nulle qualité n'était plus goûtée chez un violoniste que la précision de l'articulation, que la correction du coup d'archet. Au reste, la Dixmerie fournit l'explication de la réserve qui s'observait dans l'exécution de Leclair. « Son jeu étoit sage, mais cette sagesse n'avoit rien de timide; elle provenoit d'un excès de goût plutôt que d'un défaut de hardiesse et de liberté[4]. »

Un autre contemporain écrit : « Leclair est le premier qui ait joint l'agréable à l'utile dans ses ouvrages; il est très savant compositeur, et joue la double corde d'une manière à laquelle il est difficile de parvenir. Il avait l'heureux ensemble de l'archet et des doigts, beaucoup de justesse; et s'il est possible qu'on lui reproche un peu de froid dans sa façon de rendre, c'est un vice du tempérament qui, pour l'ordinaire, est le maître absolu de presque tous les hommes[5]. »

Voilà donc qui nous renseigne sur le jeu de Jean-Marie. Une audace réfléchie, une virtuosité incomparable unie à une correction parfaite; quelque chose d'exact, de net, mais peut-être d'un peu sec. Avec cela, de la majesté, de la fermeté et une tendresse contenue. Voici les vers que de Rozoi lui adressait en guise d'hommage funèbre :

Le premier des François le Clair à son génie
Sçut l'art d'asservir son archet.
Du grand Rameau rival par l'harmonie,
Il est mâle, élégant, tendre et toujours parfait.
Lui seul méritoit bien de rendre ses ouvrages.
L'âmitié caressa ses mœurs;

1. Blainville, *L'Esprit de l'art musical* (1752), pp. 87, 88.
2. Fontenai, *loco cit.*
3. Ancelet, *Observations sur la Musique, les Musiciens et les Instrumens* (1757), pp. 13, 14. Dans le *Nouveau Dictionnaire des Origines* (Paris, 1827), Noël et Carpentier s'expriment de la façon suivante sur le compte de J.-M. Leclair : « Le premier qui a débrouillé l'art très difficile de jouer du violon est un musicien nommé Jean-Marie Leclair, né à Lyon en 1697; il a fait apercevoir dans cet instrument des beautés inconnues jusqu'alors. Mais il y a loin, sans doute, des succès de cet artiste à ceux qu'ont obtenus de nos jours les Mestrino, les Pugnani, les Viotti; aux chants nobles et gracieux que font entendre les Rode, les Lafont, les Bériot; au jeu mâle et hardi des Kreutzer, des Baillot, des Habeneck; en un mot, à la méthode pure et brillante de la plupart des jeunes violonistes formés à l'école de ces grands maîtres. » (T. II, p. 848. Article *Violon.*)
4. La Dixmerie, *loco cit.*, p. 498.
5. *Réponse aux Observations sur la Musique* (sans nom d'auteur), Avignon, 1758.

Il fut estimé par les sages,
Admiré par les connaisseurs[1].

On remarquera, une fois de plus, le rapprochement que de Rozoi cherche à établir entre le style de Rameau et celui de Leclair.

Jusqu'à la fin de sa vie, Leclair conserva une étonnante vigueur d'exécution, et surprenait tous ceux qui l'entendaient, par l'énergie et la fougue de son jeu. « Il falloit le voir, à soixante-sept ans, écrit encore de Rozoi, exécuter avec une vigueur étonnante, communiquer à un orchestre tout son feu, et, si près du jour fatal, goûter le plaisir d'être admiré avec cette joie modeste et pure qui conviendrait si bien à un jeune homme qu'on louerait pour la première fois. »

Il laissa d'excellents élèves, dont L'abbé le fils, Dauvergne et Berton, qui, « par leurs succès, déclare de Bernis, ajoutent à sa gloire et que la nature a formés sans doute pour perpétuer nos plaisirs[2] ». Enfin, un *Supplément* à la *Lettre* insérée par de Rozoi dans le *Mercure* de novembre 1764 signalait un autre disciple de Leclair, nommé Geoffroy, et qui marchait « à grands pas sur les traces de son maître. » Geoffroy était au service du duc de Gramont[3].

II

L'œuvre de violon de Jean-Marie Leclair l'aîné comprend quatorze compositions gravées, dont deux posthumes, sans compter l'opéra de *Scylla et Glaucus* qui porte le numéro d'œuvre XI[4].

En voici la liste chronologique :

Œuvre I. — *Premier Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (1723).

Œuvre II. — *Second Livre de Sonates pour le Violon et pour la Flûte traversière avec la Basse continue* (s. d.) [vers 1728].

Œuvre III. — *Sonates à deux Violons sans Basse* (1730).

Œuvre IV. — *Sonates en trio pour deux Violons et la Basse continue* (s. d.) [vers 1730].

Œuvre V. — *Troisième Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (s. d.) [1734].

Œuvre VI. — *Première Récréation de Musique d'une exécution facile, composée pour deux Violons et la Basse continue* (s. d.) [1737].

Œuvre VII. — *Six Concerto a tre Violini, Alto e Basso per Organo e Violoncello* (s. d.) [vers 1737].

Œuvre VIII. — *Deuxième Récréation de Musique d'une exécution facile, composée pour deux Flûtes ou deux Violons et la Basse continue* (s. d.) [vers 1737].

Œuvre IX. — *Quatrième Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (s. d.) [1738].

Œuvre X. — *VI Concerto a tre Violini, Alto e Basso (Deuxième Livre)* (s. d.) [vers 1743 ou 1744].

1. De Rozoi, *Lettre à M. de la Place...*, p. 196, 26 octobre 1764. *Mercure*, novembre 1764.

2. *Eloge de M. Leclair* dans le *Nécrologe* de 1764-67.

3. *Supplément à la Lettre insérée dans le Mercure de novembre sur feu M. Le Clair, premier symphoniste du Roi.* — *Mercure* décembre 1764, p. 206. On annonçait que Geoffroy ferait paraître en décembre une ariette de sa composition.

4. Le catalogue des œuvres de Leclair a été dressé au dos du trio posthume qui porte le numéro XIV.

ŒUVRE XII. — *Second Livre de Sonates à deux Violons sans Basse* (s. d.) [vers 1747].

ŒUVRE XIII. — *Ouvertures et Sonates en trio pour deux Violons avec la Basse continue* (s. d.) [1753].

ŒUVRE XIV. — (Posthume.) *Trio pour deux Violons et Basse, œuvre posthume* (s. d.) [1766].

ŒUVRE XV. — (Posthume.) *Sonate à Violon seul et Basse continue, ouvrage posthume* (s. d.) [1767].

C'est là, on le voit, une production considérable et capitale pour l'histoire de la littérature française du violon.

Nous l'étudierons ici en la divisant en trois groupes : 1° les *Sonates à violon seul;* 2° les *Concertos;* 3° les *Sonates à deux violons* et les *Pièces en trio.*

*
* *

SONATES A VIOLON SEUL

Les quatre livres de sonates de J.-M. Leclair contiennent chacun douze sonates; c'est donc un ensemble de quarante-neuf sonates à violon seul et la basse qu'a laissé notre musicien, en y comprenant la sonate posthume parue en 1767. Échelonnés de 1723 aux environs de 1740, les quatre recueils de Leclair présentent l'intérêt le plus vif au point de vue du développement de la sonate de violon durant les troisième et quatrième décennies du dix-huitième siècle. Toutes ces compositions sont écrites en clef de *sol* deuxième ligne; cette clef, ainsi que nous l'avons vu précédemment, est définitivement adoptée pour les œuvres destinées au violon à partir de 1715.

En outre, les premier, deuxième et quatrième Livres de Leclair sont précédés chacun d'un *Avertissement* dans lequel l'auteur expose quelques-unes de ses idées sur l'esthétique et la technique des sonates de violon. En raison de leur importance, nous transcrirons intégralement ces *Avertissements.*

Dans celui du Livre de 1723, Leclair s'étend longuement sur le chiffrage et sur la façon dont il l'indique; il s'y montre respectueux des procédés alors en usage, encore que ceux-ci ne témoignent point d'une méthode irréprochable; c'est ainsi que le dièse est tantôt indiqué par le signe ♯, tantôt par le signe ×. Voici l'*Avertissement* du violoniste :

Avertissement : « Le chiffre 6 désigne l'accord de la Sixte accompagnée de la Tierce et de la Quarte, et nullement la Sixte majeure[1], parce que cette Sixte se trouve quelquefois naturellement mineure; mais lorsqu'elle devient accidentellement majeure ou mineure, on trouve, pour lors, un ♯ ou un ♭ à côté de ce chiffre 6. Le ♯ ou le ♭ se trouve toujours avant le chiffre auquel il est censé estre joint, de même qu'on le met avant la notte.

« Cette petite croix × tient lieu du ♯ parmi les chiffres. La Septième superflue[2]

1. Il s'agit ici de la *petite sixte.* C'est un des deux accords dissonants de sixte. Voir Corrette, *Le Maître de Clavecin pour l'accompagnement* (1753). Ch. VI.

2. Le chiffrage de la 7e superflue ou 7e augmentée (*si*♭, *la*♯) indiqué par Leclair est le chiffrage employé par la plupart des musiciens de son temps. Nous rappellerons que l'accord de 7e superflue était ce qu'on appelait alors un accord « par supposition », c'est-à-dire un accord dépassant l'étendue de l'octave.

est toujours chiffrée ainsi ×7. Lorsqu'une nouvelle Modulation oblige d'altérer un intervalle d'un Accord par un ♯ ou un ♭, j'ay soin pour lors de joindre le chiffre de cet intervalle à celuy qui désigne l'accord, pour soulager l'attention de l'accompagnateur.

« Je n'ay osé davantage épurer ma manière de chiffrer, crainte de me trop éloigner de l'usage ordinaire; mais il seroit à souhaiter qu'on en donnât par écrit des règles qu'un chacun voulût bien suivre. J'ay eu soin dans de certaines positions, où l'on peut estre embarrassé, de marquer par des chiffres les doigts dont on doit se servir. »

Nous reviendrons plus loin sur l'attention que manifeste Leclair à indiquer les doigters dans les passages difficiles.

L'*Avertissement* qui précède le deuxième Livre prend un peu un caractère de réclame. Leclair y indique qu'il s'est efforcé de plaire au public en se mettant à sa portée. Seul, le dernier paragraphe vise une question de chiffrage :

« Les bontés que le public a eu pour mon premier livre me font espérer qu'il ne recevra pas moins favorablement celui-cy, et, pour mériter le bonheur de luy plaire plus généralement, j'ay pris soin de composer des sonates à la portée des personnes plus ou moins habiles, puisque la plus part peuvent se jouer sur la Flûte allemande. Celles qui seront trouvées trop difficiles ne laisseront pas d'avoir leur mérite, quand elles seront bien exécutées, et pouront servir d'estude à ceux qui en auront besoin.

« J'ay jugé à propos, dans ma manière de chiffrer, de retrancher la petite barre qui désignoit l'accord de la petite sixte[1], quoy que ce fût plus correct, mais l'usage l'emporte sur mon sentiment. »

Enfin, l'*Avertissement* du quatrième Livre nous éclaire quelque peu sur les idées de Leclair en matière de style et d'interprétation. En même temps, le violoniste, par les critiques mêmes qu'il adresse aux « manières » alors en usage, apporte de précieux renseignements sur l'exécution des musiciens contemporains :

« Tous ceux qui voudront parvenir à exécuter cet ouvrage dans le goût de l'auteur, doivent s'attacher à trouver le caractère de chaque pièce, ainsi que le véritable mouvement et la qualité de son qui convient aux différents morceaux; un point important, et sur lequel on ne peut trop insister, c'est d'éviter cette confusion de notes que l'on ajoute aux morceaux de chant et d'expression et qui ne servent qu'à les défigurer. Il n'est pas moins ridicule de changer les mouvements à deux rondeaux faits l'un pour l'autre, et de joüer plus vite le majeur que le mineur; à la bonne heure que l'on egaïe le majeur par la façon de le joüer, mais cela se peut faire sans précipiter la mesure.

« J'ai trop d'obligation aux connaisseurs et au public des louanges flatteuses dont ils m'honorent depuis si longtemps pour avoir épargné ni mon tems ni mes soins, afin de rendre cet ouvrage aussi instructif qu'agréable; j'ose espérer qu'on ne trouvera pas mauvais que je vende ce livre quinze livres, de même qu'on ne débitera plus à l'avenir les précédents qu'au même prix de quinze livres, à cause des frais considérables que je suis obligé de faire pour rétablir quantité de planches entièrement usées. »

1. C'est l'accord visé plus haut, sixte accompagnée de la tierce et de la quarte; on le désignait simplement alors par le chiffre 6.

Ainsi, Leclair nous apprend qu'il était dans l'usage, au cas de deux rondeaux successifs, et plus généralement, au cas de morceaux dédoublés, de jouer le majeur plus vite que le mineur. Mais, selon lui, gaieté n'est pas synonyme d'accélération de mouvement. Il recommande aussi d'exécuter « ce qui est marqué », et jette un jour curieux sur la manie qu'on avait alors d'enjoliver, sous prétexte d'expression, les morceaux de chant. Recommandation fort intéressante, puisqu'elle souligne la relation que l'esthétique de l'époque établissait entre l'ornementation, celle-ci fût-elle improvisée par l'exécutant, et l'expression. Combien n'avons-nous pas déjà constaté de petites notes et de grupetti ornementaux dans les mouvements lents des sonates dues aux prédécesseurs de Leclair! Ainsi se vérifie, une fois de plus, le principe qui fonde les ornements sur le besoin d'expression.

Quant au paragraphe que nous appellerons commercial, il semble rédigé avec un sens assez aigu de la réclame. Si Leclair augmente le prix de ses recueils de sonates, c'est que les planches en sont usées; preuve qu'on a procédé à beaucoup de tirages, et que, par conséquent, le succès est venu à l'auteur[1].

Morphologie. — La grande majorité des sonates à violon seul et basse de J.-M. Leclair admettent le cadre en quatre mouvements, puisque, sur l'ensemble des quarante-huit compositions de cette nature publiées de son vivant, quarante-trois appartiennent au type A, B, A′, B′.

Les sonates à trois mouvements des premier et deuxième Livres sont du type B, A, B′ ou du type A, B, B′ (Sonate X du deuxième Livre). La Sonate VIII du troisième Livre, qui comporte quatre morceaux, rentre encore dans le type général B, A, B′, mais il y a deux mouvements lents intérieurs, ce qui donne le schéma B, A, A′, B′.

Lorsque la sonate, ce qui est le cas le plus fréquent, commence par une pièce lente du genre *Adagio*, celle-ci cadence ordinairement à la tonique, ou plus rarement (Sonate I du premier Livre) à la dominante. Quant aux mouvements lents situés au centre de la composition, ils s'écrivent tantôt sur la tonique de la sonate, tantôt au relatif mineur ou majeur. Cette habitude tend à se généraliser dans le quatrième Livre (Sonates IV, VIII, XII). On voit même l'*Adagio* de la Sonate IX en *mi*♭ adopter le ton de *la*♭, c'est-à-dire celui de la dominante.

Leclair emploie assez souvent la *Gavotte* comme morceau pénultième[2], et plus rarement comme mouvement final[3]. Ce dernier se trouve représenté surtout par des *Gigues,* des *Allegros,* voire des *Prestissimos*[4]. Il place aussi un *Menuet* à la fin de ses sonates, surtout dans le quatrième Livre, où les Sonates I et II présentent cette particularité; le *Menuet* de cette dernière œuvre est même varié, comme le *Tempo Minuetto* qui termine la Sonate IX du troisième Livre. Les *Chaconnes* et les *Tambourins* lui servent encore pour clore ses sonates[5].

Assez fréquent, le dédoublement des *Arias* et *Gavottes* ne donne lieu à aucune observation nouvelle. Certaines pièces lentes, telles que la *Sarabande* de la

1. On a vu, plus haut, que les premières éditions des deux premiers Livres de sonates de Leclair se vendaient 12 livres seulement.
2. Voir *Livre* I, Sonates II, XI; *Livre* II, Sonate V; *Livre* III, Sonates VI, IX; *Livre* IV, Sonate VI.
3. *Livre* I, Sonates III, VIII. *Livre* III, Sonate VII. *Livre* IV, Sonate XI.
4. *Livre* III, Sonates V, X. *Livre* IV, Sonate VI.
5. Les *Tambourins* n'apparaissent que dans le III[e] *Livre* (Sonate X) et dans le IV[e] *Livre* (Sonate III).

Sonate IX du premier Livre, incorporent des mouvements vifs ou animés, conformément au dispositif que nous avons déjà constaté chez Martin Denis[1].

Leclair pratique beaucoup la forme *Rondeau,* à couplets, qu'il impose aux *Allegros,* aux *Arias* et aux *Tambourins*[2]. Il sait tirer de cette forme les effets les plus ingénieux et les plus piquants; sa tendance à l'adopter se manifeste même dans des *Allegros* qui ne comportent pas de couplets, et cela, par un *Da Capo* qui, en obligeant à reprendre la première reprise, transforme une pièce essentiellement binaire, telle que l'*Allegro* 2/4 de la Sonate X du premier Livre, par exemple, en une pièce ternaire, munie d'une sorte de réexposition, et susceptible de se représenter par le schéma : *a*, *b*, *a*.

Sa terminologie, purement italienne, emploie concurremment des titres agogiques et esthétiques et des noms d'airs de danse. Parfois, il accumulera les épithètes d'ordre psychologique ou agogique; on aura, de la sorte : *Allegro ma non troppo, Gavotta Gratioso Andante, Un poco Andante, Aria affettuoso,* etc.

Thématique et composition. — La mélodie de Leclair se distingue par une extrême variété, par une grande richesse d'invention. Son style s'accorde à miracle avec son nom; il est d'une clarté et d'une limpidité absolues, ennemi de la surcharge et de l'emphase. Par la fertilité de son imagination musicale, par l'incroyable souplesse rythmique qu'il a su donner à ses compositions, notre violoniste approche des plus grands maîtres. Chez lui, la mélodie s'écoule toujours avec une gracieuse aisance, noble, majestueuse et d'une mélancolie qui atteint souvent à une douleur poignante dans les mouvements lents, alerte, pétillante, spirituelle dans les mouvements rapides. Elle ne va pas du reste sans manifester çà et là des traces d'une bizarrerie qui s'accorde on ne peut mieux avec ce que nous savons du caractère singulier et fantasque de l'homme. Quelques-uns de ses finales sont d'une animation et d'une vie incroyables. Eitner déclare justement que les phrases d'*Adagio* de Leclair font preuve d'une telle force d'expression que leur pouvoir a résisté au temps et que certaines d'entre elles excitent encore notre émotion[3]. Nous n'allons pas tarder à en rencontrer d'éloquents exemples.

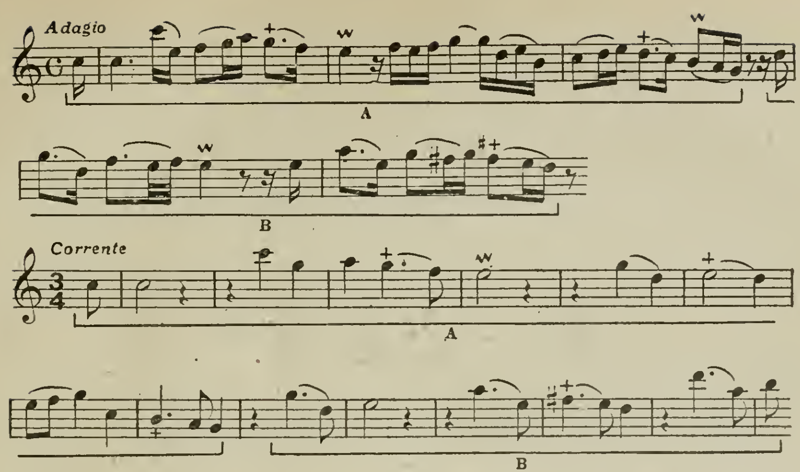
Sous les réserves que nous avons formulées ci-dessus, Leclair maintient strictement le lien tonal entre toutes les pièces des quatre livres de ses sonates. Lui aussi a recours au procédé d'unification thématique qu'on a baptisé du nom de *cyclisme.* A vrai dire, ce cyclisme apparaît surtout dans les mouvements de vitesses analogues, encore que l'*Adagio* ou le *Largo* initial contienne presque toujours des éléments mélodiques ou rythmiques qui se propagent dans la plupart des morceaux suivants. C'est ainsi que dans la Sonate II du premier Livre, les débuts du premier *Adagio* et de la *Corrente* qui suit manifestent la parenté la plus étroite :

1. Cette *Sarabande Largo* 3/4 contient un *Un poco Allegro* 3/4 écrit en croches continues, après lequel reprend la *Sarabande.*

2. Rob. Eitner, dans l'*Introduction* (*Vorwort*) de la publication, qu'il a faite en 1903, du 2e *Livre* de Sonates de Leclair (*XXVII Band der Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung,* Leipzig, 1903, Breitkopf), en remarquant la présence de la disposition en Rondeau de nombre de mouvements, signale les qualités d'invention thématique de Leclair.

Citons, comme exemples de forme *Rondeau;* l'*Allegro ma non tropo* de la Sonate II (2e *Livre*), et dans le 1er *Livre,* l'*Aria Gratioso* de la Sonate I, la *Gavotta Gratioso* de la Sonate II, le *Tempo Gavotta* de la Sonate IV, etc. Le *Tambourin* final de la Sonate X (3e *Livre*) est *en Rondeau.*

3. Rob. Eitner, *loco cit.*

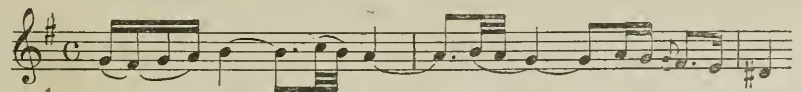


Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer, dans les deux mouvements, les passages A et B.

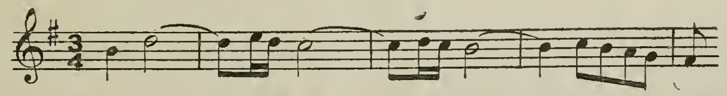
D'identiques constatations peuvent se faire sur la plupart des sonates de notre auteur, qui se conforme, de la sorte, à l'usage établi par ses devanciers d'assurer, en plus de l'unité tonale, une sévère coordination thématique entre tous les mouvements d'une même sonate.

Mais il importe de ne pas oublier que le cyclisme ne se manifeste pas toujours intégralement. Tantôt, comme nous venons de le voir, il reçoit une application absolue, et tous les mouvements dérivent du motif générateur modifié rythmiquement, de façon à entrer dans les différents cadres des airs de danse; tantôt le cyclisme n'apparaît que partiellement, sous forme de rappel de thèmes, de reprise d'incises mélodiques.

Voici un exemple de cette seconde manière d'être du cyclisme, exemple que nous choisissons encore dans le premier Livre. L'*Adagio* de la Sonate VI de ce recueil contient le passage ci-après :



qu'on retrouve, dans le *Vivace* qui suit, sous la forme :



Nous avons vu plus haut que J.-M. Leclair reçut, à Turin, des leçons de G.-B. Somis[1]; il semblerait donc que ses premières œuvres, tout au moins, dussent refléter l'enseignement et la manière de son maître. Mais le violoniste français a peu emprunté à l'artiste piémontais; on rencontre, dans les passages en doubles croches de ses œuvres, les trilles familiers à Somis, et aussi le dispositif :



1. Giovanni-Battista Somis, né à Turin vers 1676, mourut dans cette ville le 14 août 1763. Ainsi que le remarque fort justement M. Villanis, « pour sa valeur de technicien, il est le chef de toute l'école piémontaise qu'il fonda ». (Villanis, *loco cit.*, p. 783.)

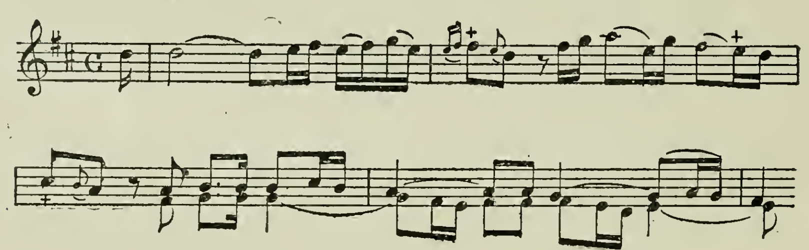
dont il paraît avoir hérité de ce dernier; toutefois, Corelli et Locatelli exercèrent sur Leclair une action beaucoup plus marquée.

Nombre des *Allegros* de notre musicien sont traités en style intrigué, tout comme ceux du maître de Fusignano; nous citerons, en particulier, celui de la Sonate XII du premier Livre, où reparaît le thème à notes répétées dont se servaient nos premiers violonistes.
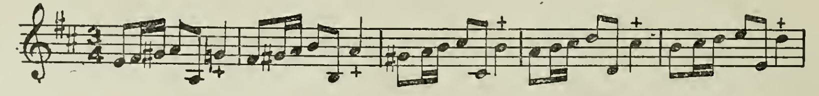
A Locatelli, et bien avant son voyage en Hollande, il prend certains tours et certains dispositifs thématiques. Ainsi, l'*Allegro* C de la Sonate IV (II° Livre) présente une série de formules rythmiques :



dont Locatelli fait fréquemment état et, en étudiant les concertos de Leclair, nous retrouverons encore trace de l'influence que l'auteur des *Caprices* a exercée sur le violoniste français. Mais, malgré celle-ci, Leclair conserve une personnalité bien accusée, bien nette, qui transforme et fait siennes les acquisitions thématiques de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Ce caractère typique de la mélodie de Leclair s'observe notamment dans les mouvements lents, où elle se dessine avec une pureté incomparable, avec une grâce et aussi avec cette mélancolie grave, comme désenchantée, qui n'appartiennent qu'à lui. Voici, par exemple, l'entrée de la Sonate IV du premier Livre; on en goûtera, après l'exposé de la première phrase, si cristalline, la gravité de la deuxième, dont des retards accumulés viennent encore renforcer l'allure méditative :



Une des caractéristiques du style de Leclair consiste dans la mise en œuvre de mouvements séquentiels et de grandes marches d'harmonie qui peuvent se remarquer, par exemple, dans le bel *Adagio* de début de la Sonate II du deuxième Livre. Les séquences se prolongent parfois pendant dix mesures consécutives. On lit, dans l'*Allegro ma poco* 3/4 de la Sonate VI de ce même Livre :



A côté de cette thématique étendue par longues nappes, Leclair utilise des mélodies fragmentées à l'italienne, aux cadences rapprochées. Envisageons, à ce point de vue, l'*Allegro ma non troppo* par lequel s'ouvre la Sonate V du premier Livre. Le morceau débute par l'accord déployé ou descendant du ton de *la* majeur; puis une figuration, qui servira ultérieurement dans le développement, cadence en *mi*, à la dominante, après quoi, nouveau déploiement de l'accord de *la*, cadence en *ré* à la sous-dominante, modulation en *mi* majeur et cadence dans

ce ton ; puis, passage figuré en *la* majeur concluant sur l'accord de septième de dominante, auquel succèdent des traits issus de l'accord de *la* ou de ses renversements qui viennent cadencer sur l'accord de dominante. Nouveau travail de passages en *la* majeur, modulation en *mi* pour cadencer aux deux barres dans ce ton, qui est celui de la dominante.
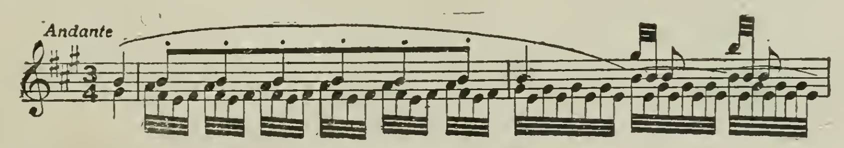
On a donc la série suivante : T. D. T. S-D. D. T. D. T. D., soit une oscillation entre T. et D. avec inflexion vers S-D.

La thématique des mouvements lents est généralement très ornée. Dès le premier Livre, Leclair y accumule les figurations compliquées, guirlandes de triolets, passages en triples et quadruples croches; les cadences finales se précèdent de manières de points d'orgue :

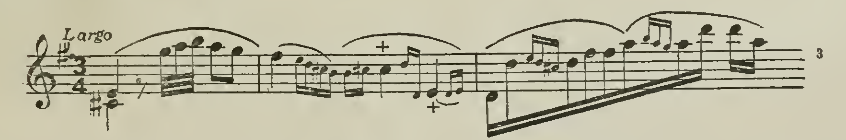


Au reste, l'*Adagio* auquel nous empruntons l'exemple qui précède est écrit tout à fait dans le style d'improvisation des anciens *Préludes;* il consiste presque exclusivement en une série de cadences, de points d'orgue figurés.

Dans le quatrième Livre, l'ornementation devient encore plus intense, et le sens décoratif de notre auteur se développe à l'extrême. C'est ainsi que l'*Andante spirituoso* de la Sonate IV lui fournit un thème aux acrobaties les plus audacieuses. La pièce commence par une phrase d'un beau et large caractère que Leclair varie et transforme de mille manières : arpèges de triples croches, chaînes de triolets fluides et cascadants, rythmes qui se heurtent et s'affrontent, etc. On aura une idée du filigrane sonore qui s'échappe des doigts de Leclair par le passage ci-après[2] :



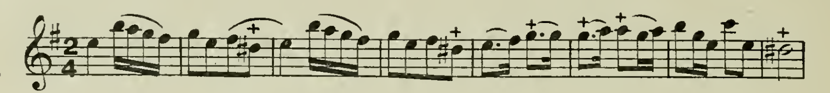
ou encore dans celui-ci :



Si les *Adagios, Largos* et *Andantes* de Leclair se voilent de mélancolie ou même de tristesse, ce qui est le cas pour le *Largo* de la Sonate XII du troisième Livre, dont la mélodie s'élève à des accents véritablement poignants, ses pièces animées ou vives débordent d'entrain et d'allant. Tout en employant des types rythmiques bien déterminés, des danses caractérisées et de forme rebattue, il sait leur insuffler une vie extraordinaire et renouveler leurs aspects. Dans ses *Gigues* à 12/8, 6/8 ou 6/4 règne la plus étonnante variété, et il paraît à bon droit
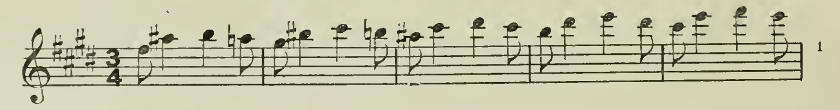
1. Conclusion de l'*Adagio* C de la Sonate III (1er *Livre*).
2. *Andante Spirituoso* 3/4 de la Sonate IV (IVe *Livre*).
3. *Largo ma non tropo lento* 3/4 de la Sonate XII (même recueil).

surprenant qu'il ait pu tirer de ces modèles usés tant d'inédit et de brio. Les *Allegros* donnent lieu à des remarques analogues. Si, dans le premier Livre, ils appartiennent encore à un type quelque peu archaïque, et se brodent de passages et de figurations assez monotones, dans les livres suivants Leclair imagine une thématique incisive, pétillante, qui adopte une extrême variété de rythmes. Voici le début, de caractère populaire et bon enfant, de l'*Allegro* 2/4 de la Sonate I du deuxième Livre :
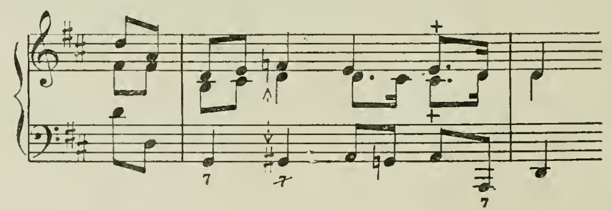


A signaler aussi le départ brusque, fulgurant, du *Vivace* 3/4 de la Sonate VIII du premier Livre :  auquel les coups d'archet indiqués par l'auteur confèrent encore plus de mouvement et d'activité.

La plupart de ces mouvements vifs sont très violonistiques, extrêmement conformes au caractère dynamique de l'instrument; ils ont du panache, de la fierté; leurs longues séquences s'élèvent avec une fougue impressionnante : *Sic itur ad astra,* écrivait Le Blanc, à ce propos :
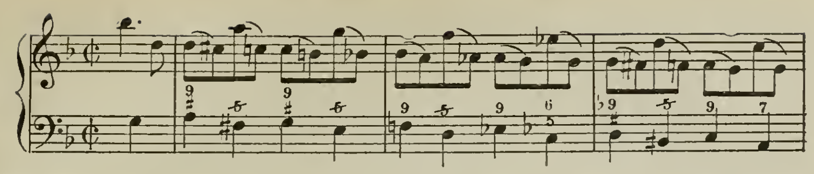
 [1]

Et à cette allure conquérante, Leclair associe une extrême fertilité de modulation. C'est ainsi que dans l'*Allegro* de la Sonate IV (deuxième Livre), il arrive, dans la deuxième reprise, en gravissant courageusement l'échelle des quintes, jusqu'à la tonalité d'*ut* ♯ majeur. Au reste, notre musicien, dès son premier Livre, témoigne d'une grande ingéniosité dans le jeu des modulations, dont il sait tirer d'excellents effets expressifs. Contentons-nous de signaler ici la brusque et heureuse modulation qui vient assombrir la fin de la deuxième reprise du bel *Adagio* initial de la Sonate IV. Dans la tonalité de *ré* majeur, apparaît, soudain, un accord de septième de sous-dominante avec deux altérations :

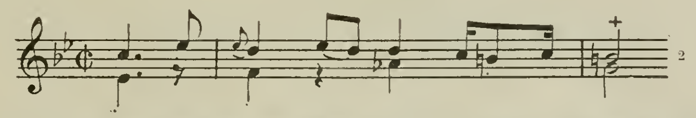


Voici encore un exemple de passage modulant que nous empruntons à la quatrième reprise de la *Gavotte* mineure de la Sonate VIII (premier Livre). C'est un cheminement issu de *sol* mineur et traversant successivement les tonalités de *ré* mineur, d'*ut* majeur, de *fa* majeur, de *mi* ♭, de *sol* mineur, *fa* majeur :

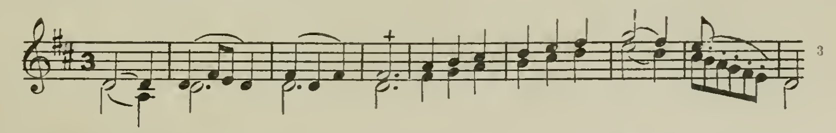
1. *Allegro ma poco* de la Sonate IX (IIe *Livre*).



Puisque nous parlons ici des *Gavottes* de Leclair, disons qu'elles témoignent de son ingéniosité. C'est d'abord celle de la Sonate IV du premier Livre, si allante et si variée, bien que son matériel thématique consiste purement et simplement en l'accord arpégé de *ré* majeur. Cette *Gavotte* s'incorpore un épisode mineur, de teinte sombre, comme désabusée. Un *Da Capo* lui donne une conclusion où la gaieté reparaît dans la brillante tonalité de *ré* majeur. On la rapprochera, du reste, au point de vue de l'exploitation thématique, de la *Gavotte* de la Sonate IX du troisième Livre, bâtie, elle aussi, sur l'accord arpégé du ton (*la* mineur), et de celle qui termine la Sonate XI du quatrième Livre (*sol* mineur). A côté de ces pièces fluides et alertes, Leclair écrit des Gavottes en doubles cordes, très sonores, à thématique plus anguleuse et plus carrée[1], ou bien d'une élégance dolente, comme celle de sa sonate intitulée *Le Tombeau* :


[2]

Leclair imprime, de même, aux *Menuets*, un caractère nouveau et original. Souvent, il les traite en doubles cordes, et leur confère, de la sorte, une sonorité lointaine ou pleine, qui rappelle parfois celle des *Chasses*, témoin le *Menuet* final de la Sonate IV du premier Livre :
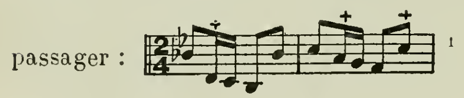

[3]
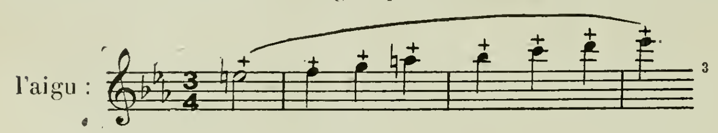
En outre, à l'exemple de Domenico Alberti[4], il varie les *Menuets* finaux, et, en particulier, celui de la Sonate IX du troisième Livre; cette pièce donne d'abord lieu à une variation en doubles cordes, puis à une variation issue du système des *diminutions*, et présentée en doubles croches. Le *Menuet varié* occupera, désormais, une place de plus en plus importante dans la littérature du violon.

Il en est de même des *Allegros* en forme de *Chasse* dont le troisième Livre de Leclair fournit un exemple (Sonate IX). Écrit en doubles cordes et en 6/4, cet *Allegro* se coule dans le cadre Rondeau, en ce sens qu'il admet deux couplets avec, chaque fois, *Da Capo* incorporé dans les couplets. Cet *Allegro* prête encore à une remarque intéressante : le « programme », auquel il obéit implicitement, suggérant des impressions d'éloignement et de rapprochement provoquées par les évolutions d'une fougueuse chevauchée, Leclair accumule des séries de batteries en doubles cordes, de *tremolos* qu'il indique par le signe ~~ et auxquels il

1. *Gavotta Gratioso* de la Sonate IX (III[e] *Livre*).
2. *Gavotta Gratioso Andante* de la Sonate VI (*Ib'd.*).
3. *Minuetto,* Sonate IV (I[er] *Livre*).
4. La Sonate VII de l'œuvre I de Domenico Alberti (*VIII Sonate di Cembalo*) se termine par un *Menuet* qui comporte 4 variations.

joint les notations dynamiques : *Piano, Un poco F., Piu Forte, Piano, Pianissimo* qui constituent un véritable *crescendo* suivi d'un *decrescendo.* Nous rencontrons donc ici le premier exemple de *crescendo* et de *decrescendo* de notre littérature de violon. — Une autre *Caccia* à 6/8 se trouve dans la Sonate III du quatrième Livre.

On a vu plus haut à quel point Leclair se préoccupait de l'ornementation de ses mélodies lentes et modérées. Non seulement celle-ci résulte du jeu des figurations métriques, mais encore elle se renforce de l'utilisation d'une foule de véritables *ornements* incorporés dans la mélodie mesurée et n'entrant pas dans la mesure : *coulés* à la deuxième supérieure ou inférieure, *grupetti* et surtout *trilles.* Leclair répand abondamment le scintillement de ceux-ci dans tous les mouvements de ses sonates; ils ne demeurent plus confinés, comme par le passé, dans le voisinage des cadences, et, chargés de faire culminer les sensibles, ils se glissent un peu partout, saupoudrent les traits les plus agiles de leur éclat passager :  [1]

Leclair les répète longuement, avec insistance, de façon à produire un puissant effet de clarté[2]. Il les groupe en séries continues ascendantes qui vrillent à l'aigu :  [3]

Nous reviendrons plus loin, en parlant de la technique, sur les trilles de Leclair.
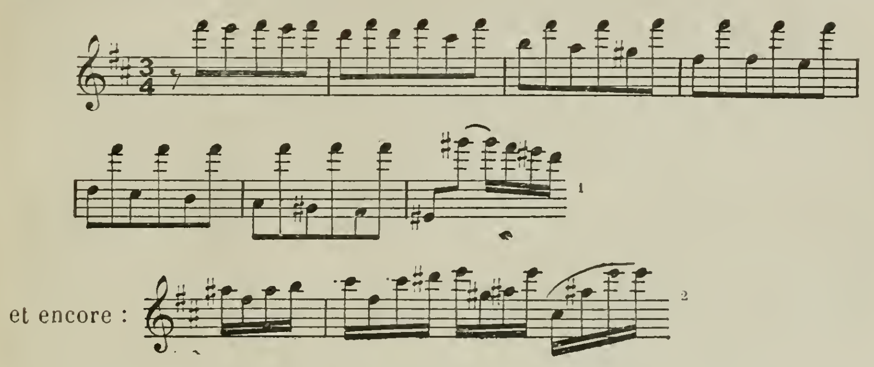
Au point de vue de la composition, ses sonates sont, pour la grande majorité, constituées par des pièces monothématiques, de cadre binaire, avec deux reprises, la première concluant à la dominante, la seconde partant de la dominante pour revenir à la tonique. Toutefois, la tendance qu'il manifeste à donner à ses pièces la forme *Rondeau,* et, par conséquent, à les clore périodiquement par une reprise du thème initial, semble un acheminement vers la forme ternaire, avec sa réexposition finale. Et, du reste, il est loisible d'apercevoir, çà et là, des esquisses de cette forme. C'est ainsi que l'*Allegro assai* 3/4 de la Sonate V du quatrième Livre, après un travail de développement du thème unique de cette pièce, conclut par une réexposition à la tonique de ce thème. Il y a même des esquisses de bithématisme, comme, par exemple, dans l'*Allemande* de la Sonate IX du premier Livre. Le développement s'effectue le plus souvent par un travail de passages, de diminutions, de variations du thème unique ou de ses incises caractéristiques. Leclair opère ici comme ses devanciers.

Son harmonie est sobre et correcte; il multiplie les accords de septième, et module avec une grande hardiesse.

Technique. — La technique de Leclair est des plus brillantes et marque un progrès continu de son premier Livre à son deuxième, où il entasse difficultés sur

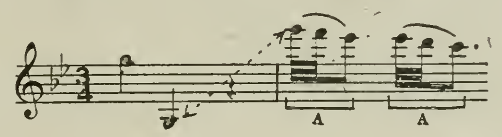
1. *Allegro,* Sonate III (Ier *Livre*).
2. *Allegro ma poco* 3/4 de la Sonate VI (IIe *Livre*).
3. *Vivace* 3/4 de la Sonate IX (IVe *Livre*) dont le mouvement lent est d'une imposante grandeur.

difficultés. Dès le premier recueil, nous le voyons démancher déjà couramment à la quatrième position où il exécute des traits prolongés; il indique des doigters dans la Sonate VIII. Dans le deuxième Livre, notre auteur écrit le passage suivant, d'exécution périlleuse :


[1]
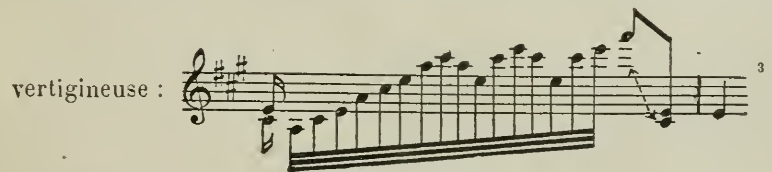
et encore : [2]

Le *Vivace* 3/4 de la Sonate X présente un formidable écart de trois octaves :



après lequel on relève les figurations A, si frequentes dans l'œuvre de Locatelli :

De même, il lance (Sonate IV du quatrième Livre) ce trait escarpé à la chute vertigineuse :


[3]

Mais c'est surtout dans la pratique de la double corde que Leclair affirme sa supériorité. Nous avons vu ce qu'il faut penser de l'assertion de ceux qui lui ont décerné le privilège d'avoir fait, le premier, en France, usage de la double corde. M. Vidal donne la note juste, lorsqu'il écrit : « Le célèbre Westhoff avait introduit chez nous cette innovation avant Leclair. La vérité est que Leclair, le premier parmi les compositeurs français, en a fait, dans ses œuvres, un usage suivi et intéressant[4]. »

Le jeu « par accords » de Leclair, dont la richesse et la variété étaient surprenantes, laissait bien loin derrière lui les arpèges ordinaires avec corde à vide et les effets de musette avec pédale tenue qu'affectionnaient les violonistes de l'époque. Comportant fréquemment des septièmes et des neuvièmes qui leur donnent un éclat particulier, les accords de Leclair admettent une foule d'altérations caractéristiques d'une harmonie renouvelée. Nous allons examiner quelques-uns des dispositifs qui leur sont familiers.

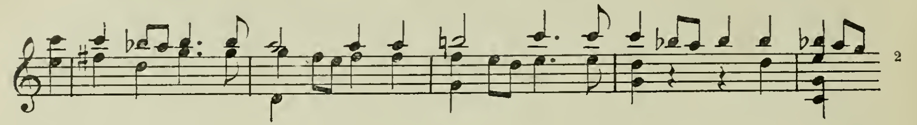
1. *Allegro ma poco* 3/4 de la Sonate VI (IIe *Livre*).

2. *Allegro ma non tropo* de la Sonate VI (IIe *Livre*).
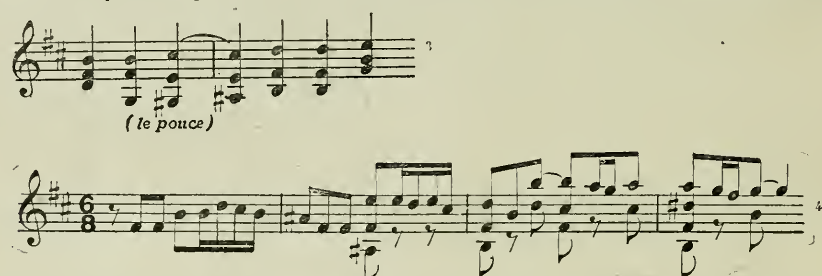
3. *Andante* de la Sonate IV (IVe *Livre*).

4. Vidal, *Les Instruments à archet*, t. II, p. 299.

Sans dépasser de façon marquée les limites atteintes par les devanciers de Leclair dans la technique de la double corde, les sonates du premier Livre présentent, cependant, quelques difficultés qu'il importe de signaler. Ainsi que le remarque justement M. Pincherle, notre auteur utilise surtout et « coordonne merveilleusement les ressources de la technique de son temps[1] ». Voici un passage où, à la troisième position, il réalise des doubles, triples et quadruples cordes :



puis deux exemples de technique d'accords de trois et quatre notes dont l'un contient l'emploi du pouce déjà signalé au cours de la biographie de Leclair :
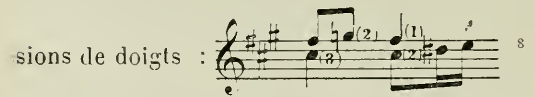


Ajoutons que le *Largo* de la Sonate III se pare de nombreux doubles trilles.

Avec le deuxième Livre, la technique s'étend et se perfectionne; non seulement, Leclair exécute des doubles cordes dans des mouvements vifs et à des positions élevées, nécessitant, par exemple, l'extension du petit doigt pour donner lieu à des unissons sur deux cordes[5], mais encore il parsème des passages vifs de doubles trilles :
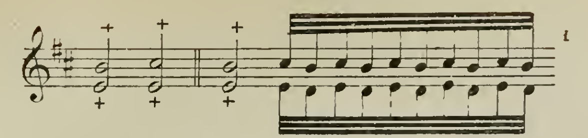


et superpose une pédale aiguë à des figurations enjolivées de battements rapides[7].

Les troisième et quatrième Livres confirment tous ces tours de force : doubles trilles fréquents et exécutés dans des positions malaisées, croisements et régressions de doigts :



Signalons le double trille à la sixte présenté dès le premier Livre, et sur lequel M. Pincherle a attiré l'attention : « On pourrait se demander, écrit-il, s'il ne s'agit pas là d'un trille très bref, pincé, ou cadence feinte, mais Léopold Mozart, en 1756, dans sa méthode, donne un exemple qui prouve qu'on se servait réellement de ce double trille à la sixte » :

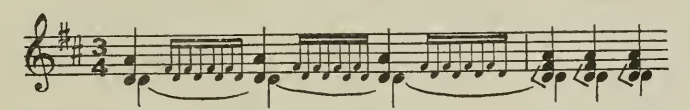
1. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 36.
2. *Gavotte* de la Sonate IV (Ier *Livre*).
3. *Allegro* C de la Sonate XII (Ier *Livre*).
4. *Deuxième Allegro* 6/8, de la même Sonate.
5. *Allegro* de la Sonate XII (IIe *Livre*).
6. *Allegro ma non tropo* de la Sonate VI (IIe *Livre*).
7. *Ibid.*
8. *Adagio* C de la Sonate I (IVe *Livre*).



« On se rend compte, ajoute M. Pincherle, de la virtuosité qu'exige ce continuel va-et-vient du premier doigt d'une corde à l'autre et nous pouvons arrêter notre étude à ces sonates de 1723, qui imposent un tel effort au virtuose. Si elles négligent quelques effets nouveaux dont s'enorgueillit la technique moderne, ce n'est pas qu'un Leclair eût été incapable de les réaliser, c'est qu'il n'y avait pas pensé[2]. » On ne saurait mieux dire, et Leclair est certainement un des plus éminents virtuoses du violon, non seulement du dix-huitième siècle, mais encore de tous les temps.

Son talent a même semblé si surprenant qu'on a émis l'hypothèse qu'il se servait d'un violon à cinq cordes[3], hypothèse dont, nous nous empressons de le dire, aucun témoignage contemporain et aucune étude critique de ses œuvres ne permettent d'admettre la vraisemblance.

La Sonate VI en *ré* majeur du quatrième Livre apporte le premier exemple connu du *tremolo* de la main gauche, artifice technique qui consiste à faire entendre, à la fois, le chant et son accompagnement. Voici cet exemple, tel que Leclair l'a noté, avec l'observation qui l'accompagne :



« Pour que le trait du commencement de cette sonate face (!) son effet, il faut, à chaque accord, faire entendre la note d'En haut la première, et tenir les trois cordes sous l'archet; les petites notes indiquent une espèce de tremblement continuel qui doit sortir de l'accord et se battre le plus viste et le plus fort qu'il se pourra. La petite marque < signifie les deux sons qu'il faut battre l'un contre l'autre[4]. »

Passons maintenant au maniement de l'archet. En ce qui concerne les coups d'archet dits fondamentaux, le *lié*, le *grand détaché*, le *détaché bref*, Leclair perfectionne et met au point la technique de son temps; il lie, en poussant et en tirant, des groupes de six doubles croches; il exécute des séries de croches ou de doubles croches liées deux par deux; il enlève, d'un seul coup d'archet, un passage de douze croches[5].

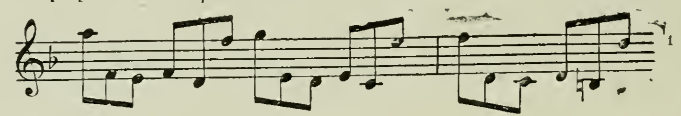
Dans le travail des batteries, brisures et arpèges, il fait montre d'une maîtrise incomparable. Nous rappellerons ici que les batteries, qui s'effectuent sur deux cordes voisines, sont susceptibles de la plus extrême variété, et qu'elles caractérisent essentiellement la musique de violon de l'époque qui nous intéresse.

Nous ne reviendrons pas sur les combinaisons multiples auxquelles elles se prêtent, et dont nous avons examiné divers spécimens au cours des études qui précèdent. De ces diverses combinaisons, Leclair se joue avec une extrême dex-

1. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 40.
2. *Ibid.*, p. 41.
3. Voir notamment l'Avertissement d'Eitner en tête de sa publication du II[e] *Livre* de Sonates.
4. *Allegro* 3/4. Note de Leclair.
5. *Minuetto* de la Sonate I (I[er] *Livre*).

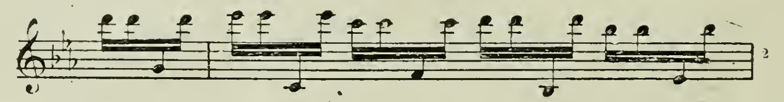
térité. Mais il excelle surtout dans les brisures et les arpèges. Sous son archet, les brisures se transforment, passent à travers des aspects si variés qu'elles constituent un véritable kaléidoscope mélodique. En veut-on des exemples? Considérons seulement le premier type de brisure, celui à mouvement parallèle qui se peut représenter par le schéma :

De ce schéma, notre auteur va tirer une foule de figures distinctes en apparence. A une série descendante du type B, il incorporera des notes de passage qui changeront sa physionomie première :



ou bien, il redoublera, dans une série de type A, la note supérieure, de façon à ce qu'elle encadre la note inférieure.

Ces batteries, il les réalisera à des positions élevées avec des chutes dans le grave qui nécessitent de difficiles passages de cordes :



En matière d'arpèges, sa richesse d'imagination et son audace d'exécutant deviennent prodigieuses. Non seulement il écrira, un peu à l'instar de Locatelli, dans son *Caprice* numéro XI :
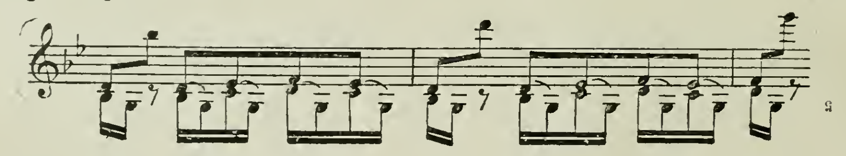


mais encore il s'élèvera hardiment à l'aigu, en entremêlant arpèges et batteries :



On rapprochera ce trait vétilleux de l'exemple donné par Geminiani dans l'*Art de jouer du violon* (1752) sous le numéro XXI.

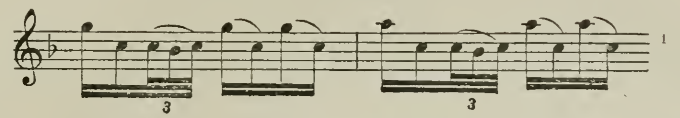
Il oppose aussi le registre grave de l'instrument à son registre aigu dans le passage ci-après :



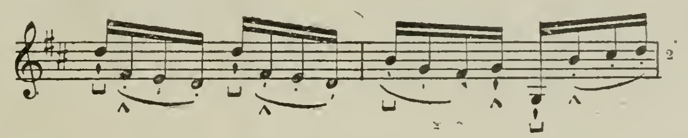
1. *Aria* de la Sonate VIII (1er *Livre*).
2. *Allegro moderato* C de la Sonate IX (IVe *Livre*).
3. *Allegro assai* C de la Sonate I (IVe *Livre*).
4. *Allegro moderato* C de la Sonate IX (IVe *Livre*).
5. *Ciaconna* finale de la Sonate VIII (IVe *Livre*).

où il affiche une virtuosité bien supérieure à celle qui ressort du *Caprice* n° X de Locatelli.

Quelques exemples achèveront de montrer à quelle variété atteint l'archet de Leclair. Dès le premier Livre, il écrit le passage :



où il associe le détaché, le lié par trois notes et le lié par deux notes; ou bien il effectue le *staccato* en poussant et en tirant, que Leclair est le premier à avoir introduit dans notre technique du violon :



Comme on le voit, ce *staccato* en poussant et en tirant s'accompagne de *martelé*.

Au reste, Leclair a singulièrement développé l'usage du *staccato*. Alors que les passages en *staccato* qu'indique Geminiani dans l'*Art de jouer le violon*, sous la rubrique « Particolare », sont relativement courts, puisqu'ils ne comprennent guère que sept ou huit notes[3], Leclair lance des *staccatos* de douze et quinze notes. Dans le deuxième Livre (Sonate IX), il fait suivre, sous le même coup d'archet, une tenue d'une mesure d'un trait en *staccato* englobant douze doubles croches[4]. Plus tard, dans le quatrième, il pousse, après un *martelé*, un *staccato* de quinze notes[5].

Nous en rencontrerons d'autres exemples en étudiant les concertos du maître.



CONCERTOS

Les deux Livres de concertos de Leclair contiennent chacun six concertos; c'est donc un ensemble de douze pièces de ce genre que nous a laissées le violoniste lyonnais. Publié en 1737, le premier Livre, lequel constitue l'œuvre VII de notre auteur, est le second recueil de concertos de violon qui parut en France, puisque l'initiative de la composition de concertos destinés au violon revient, ainsi que nous l'avons vu, à Jacques Aubert.

Morphologie. — Tous les concertos de Leclair sont établis sur le cadre à trois mouvements : *Allegro, Adagio, Allegro*. Comme ceux d'Aubert, ils rentrent dans la catégorie des *concertos de chambre* que Quantz définit de la manière suivante : « On peut voir, par la première Ritournelle, de quelle espèce est un Concerto. Ce qui est composé sérieusement, majestueusement, plus riche en harmonie qu'en mélodie et mêlé avec beaucoup d'Unisson, où l'harmonie ne change pas par

1. *Allemanda Allegro* C de la Sonate VII (Ier *Livre*).
2. *Allegro* C de la Sonate X (Ier *Livre*).
3. F. Geminiani, *L'Art de jouer le violon* (éd^on de 1752). Exemple XX, p. 27.
4. *Allegro ma poco* de la Sonate IX (IIe *Livre*).
5. *Allegro assai* de la Sonate I.

Croches ou Noires, mais par mesures ou demi-mesures, veut avoir un accompagnement nombreux. Mais ce qui consiste dans une mélodie vive, badine, gaye, chantante, et où l'harmonie se change toujours vitement, tout cela, dis-je, fait un meilleur effet, s'il est accompagné d'un petit nombre d'instrumens[1]. »

Or les concertos de Leclair, écrits pour un instrument principal, comprennent, comme organe d'accompagnement, un quatuor d'instruments à archet auquel se joint le clavecin chargé de la réalisation de la basse continue. Le violoniste y développe le rôle du soliste beaucoup plus que ne le faisait Jacques Aubert, et, comme nous le verrons, « l'harmonie change par croches ou noires », pour employer l'expression assez typique de Quantz.

Dans les deux Livres, l'*Allegro* initial comporte généralement trois ou quatre groupes T. S., conformément au dispositif adopté par Albinoni; tous ces morceaux s'écoulent sans barres de reprises, d'un seul tenant. Il arrive parfois (Concerto II du premier Livre) que le mouvement animé placé en tête est précédé de quelques mesures lentes[2].

Quant aux mouvements lents, ils présentent des alternances beaucoup plus fréquentes de *Tutti* et de *Solo*. Leur construction détermine un contraste bien net entre eux et les pièces vives par lesquelles s'ouvrent les concertos. Ce contraste s'obtient sur le plan métrique et sur le plan tonal ou modal. Dans le premier Livre, quatre concertos[3] voient leurs mouvements lents adopter des mesures ternaires en opposition avec les *Allegros* établis sur des mesures binaires. Trois concertos du deuxième Livre[4] présentent d'analogues différences métriques. A celles-ci viennent s'ajouter des différences tonales ou modales. Quantz indique que, lorsque l'*Allegro* est composé en majeur, l'*Adagio* peut choisir soit le mineur sur la même tonique, soit le relatif mineur, soit le ton de la dominante ou de la sous-dominante. Est-il au contraire composé en mineur, l'*Adagio* adoptera le relatif majeur, la dominante ou la sous-dominante[5]. Le célèbre flûtiste conseille de s'en tenir aux modes « qui se suivent le plus naturellement l'un après l'autre », et termine ses recommandations relatives à l'écriture des *Adagios* par la réflexion suivante : « Il est libre à celui qui veut surprendre les auditeurs d'une manière sensible et désagréable de choisir, outre ces modes, encore d'autres; mais comme, peut-être, cela ne fera plaisir qu'à lui seul, il y procédera du moins avec circonspection. »

Leclair se conforme aux prescriptions que nous venons d'énoncer; ses *Adagios* s'écrivent souvent au relatif mineur (Ier Livre). On en voit aussi qui adoptent le ton de la dominante (IIe Livre[6]), ou qui s'établissent en mineur ou en majeur sur la tonique générale de la composition[7]. Dans le Concerto V du deuxième

1. Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, § 32, p. 298.

2. On lit dans Scheibe : « Man pfleget auch wohl den ersten Satz mit einigen wenigen langsamen, aber prächtig gesetzten Takten anzufangen; die man aber gar bald unterbricht, und durch eine feuerige Veränderung der Taktart oder des so genannten Tempos die Aufmerksamkeit vermehret. » (*Critische Musikus*, p. 636.)

3. Ce sont les Concertos I, II, IV, VI.

4. Concertos I, V, VI.

5. Voici le texte de Quantz : « Si l'Allegro est composé en Mode de Tierce majeure, par exemple dans le mode de C (*ut*), on peut composer l'Adagio dans le mode C (*ut*) Tierce mineure, E (*mi*) Tierce mineure, A (*la*) Tierce mineure, F (*fa*) Tierce majeure, G (*sol*) Tierce majeure ou aussi mineure. Mais si l'Allegro est composé dans un des modes mineurs, par exemple, en C (*ut*) Tierce mineure, l'Adagio peut être composé dans le Mode Es (*mi*♭) Tierce majeure, ou en celui de F (*fa*) ou G (*sol*) Tierce mineure ou As (*la*♭) Tierce majeure. » (*Loco cit.*, p. 301.)

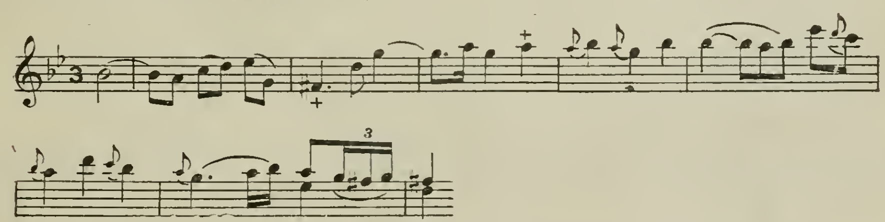
6. En particulier, les Concertos I, II, III.

7. Par exemple, dans le Concerto VI (IIe *Livre*).

Livre, la pièce lente centrale est une *Sicilienne*. Tel *Aria*, l'*Aria gratioso* du Concerto IV du deuxième Livre, par exemple, est véritablement haché d'interventions du *Tutti* et du *Solo*, interventions qui se pressent tellement que deux groupes de T. S. se rencontrent dans une même mesure.

Dans les pièces vives par lesquelles se terminent les concertos de Leclair, la longueur des *Soli* apparaît plus considérable que dans les premiers *Allegros*. C'est ainsi que le deuxième Livre, surtout, nous montre des *Soli* qui atteignent cinquante-neuf mesures (final du Concerto II) et même soixante-quatorze mesures (Concerto V). Le rôle en dehors du violon principal s'y affirme donc avec force, et ce développement des *Soli* confère à ces compositions le caractère de pièces de virtuosité que n'accusaient pas encore complètement les concertos d'Aubert.

Thématique et composition. — Si nous reprenons la définition que donne Quantz de la mélodie d'un *Concerto de chambre*, « mélodie vive, badine, gaye, chantante, et où l'harmonie se change toujours vitement », nous pourrons en appliquer les termes à la mélodie des concertos de Leclair, à la condition, toutefois, d'ajouter quelques épithètes à celles qu'aligne le flûtiste allemand. Vive et chantante, certes, la mélodie de Leclair l'est, mais elle est autre chose; on retrouve, en effet, dans les concertos du grand violoniste toutes les qualités que nous avons rencontrées en analysant ses sonates : la tendresse câline et gracieuse des *Arias*, la majesté sereine ou la mélancolie contenue des *Adagios*, la fougue spirituelle des *Allegros*. Citons, en particulier, ce début de l'*Andante* du Concerto I de l'œuvre X (IIe Livre) :



Rien de plus vivant et de plus varié que la thématique des deux Livres de concertos, encore que, la plupart du temps, l'auteur puise son inspiration aux sources qu'exploitent ordinairement les compositeurs de la première moitié du dix-huitième siècle. Tantôt, ses thèmes découlent directement de la gamme du ton[1]; tantôt ils proviennent des éléments fondamentaux de la tonalité et viennent alors au jour sous forme d'accords brisés. Leclair utilise aussi les figurations saccadées si fort à la mode de son temps, comme c'est le cas pour l'*Adagio* C du deuxième Concerto du deuxième Livre.

Il est intéressant d'examiner de quelle façon l'auteur procède à la mise en œuvre de ce matériel mélodique, de quelle façon il le développe, le travaille, sous quels aspects il le confie soit au violon principal, soit au *Tutti*.

Rappelons ici les recommandations que fait Quantz au sujet des rôles réciproques du T. et du S. Il insiste sur le caractère des *Soli*, qui doivent être partie chantants et partie brillants; « le flatteur doit y être mêlé avec des passages brillans, mélodieux et harmonieux, quoique toujours convenables à l'ins-
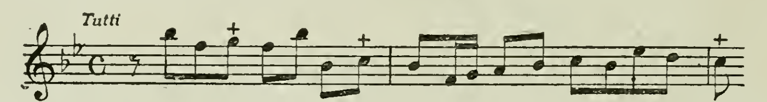
1. Nous citerons, en particulier, les Concertos V, VI du Ier *Livre* et les Concertos II, IV, VI du IIe.

trument qui joue; et il faut également le changer avec de petites parcelles vives et majestueuses du *Tutti* pour entretenir le feu d'un bout à l'autre[1]. » Toute cette littérature, au demeurant assez vague au point de vue technique, nous renseigne cependant sur le goût de l'époque et sur les contrastes que les amateurs appréciaient entre le « flatteur » et les « passages brillans »; elle précise également l'esthétique des interventions du T. et du S. qui se fonde sur les effets d'opposition des deux organes du concerto : l'instrument principal et le groupe d'accompagnement.

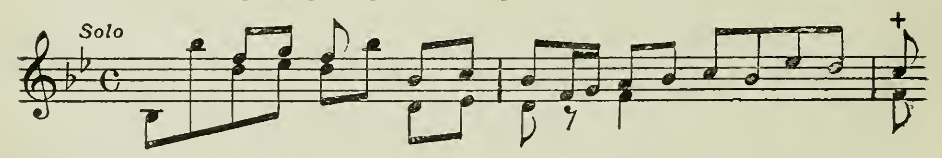
C'est le même aspect que souligne Rousseau dans sa définition du *Concerto* : « Pièce faite pour quelque Instrument particulier qui joue seul de tems en tems, avec un simple Accompagnement après un Commencement en grand Orchestre, et la Pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même Instrument récitant et l'Orchestre en chœur[2]. »

D'une manière générale, les *Allegros* sont monothématiques; au *Tutti* échoit la fonction de présenter le thème unique, lequel est ensuite repris, orné, affouillé, varié de mille façons par le *Solo*. A cet effet, le violon principal s'abandonne à tous les procédés de variation alors usités : développement et variation apparaissent, à cette époque, comme deux expressions sensiblement synonymes. Voici, à titre d'exemple, le schéma de l'*Allegro* C du Concerto I du deuxième Livre.

Le T. propose en *si*♭ le thème de ce mouvement :



et cadence à la tonique; après quoi le S. reprend ce thème en doubles cordes :



et va cadencer à la dominante, en *fa*. Le T. reprend alors le thème initial, et le conduit dans le ton relatif mineur; suit un long *Solo* durant lequel le violon principal se livre à un travail d'arpèges et de batteries, avec modulations multipliées : *la* majeur, *ré* mineur, *sol* mineur, *ut* majeur, *si*♭, *sol* mineur, *ut* majeur, *sol* majeur, enfin cadence en *sol* mineur. Une nouvelle intervention du T. amène le ton d'*ut* majeur et conclut à la sous-dominante *fa* qui est, en même temps, la dominante de la tonalité générale; puis, après que, pour la troisième fois, le S. a opposé ses broderies aux reprises massives du T., ce dernier vient terminer le mouvement en réexposant à la tonique le motif initial.

Par conséquent, inflexion à la dominante *fa*, vers le milieu du morceau, puis retour à la tonalité du début, avec réexposition du thème dans cette tonalité, telle est l'architecture tonale et thématique de l'*Allegro*. On se livrerait à des observations analogues dans le deuxième Livre ; seulement, il arrive parfois (Con-

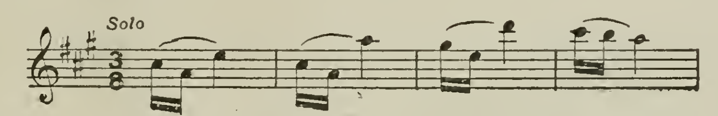
1. Quantz, *loco cit.*, § 33, p. 299. — Nous rappellerons ici que Quantz distingue deux espèces de concertos, le *Concerto grosso*, qui « consiste dans le mélange de plusieurs instruments concertans », et le *Concerto de chambre*, lequel comporte seulement un instrument concertant.

2. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, art. *Concerto*, t. I, pp. 200, 201.
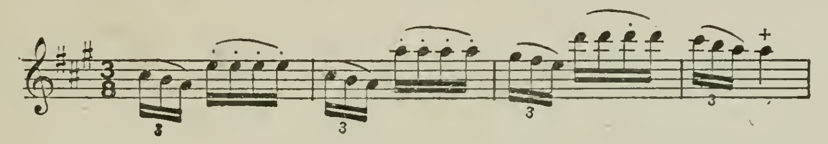
certo II) que le S. et le T. concourent tous les deux à la présentation du thème unique, chacun de ces éléments organiques exposant un fragment de celui-ci. Mais la réexposition à la tonique vient toujours sceller la conclusion.

Les *Allegros* terminaux offrent d'identiques particularités de construction[1].

Ainsi donc, le monothématisme constitue la règle. Empressons-nous d'ajouter que celle-ci admet des exceptions, et qu'il arrive que le T. et le S. présentent chacun un thème différent ; tel est le cas pour l'*Allegretto non troppo* qui termine le Concerto II du deuxième Livre. Ici, au troisième *Solo*, apparaît au violon principal un deuxième thème[2] :



qui devient, au moyen de diminutions portant sur les deux parties de son dessin :



De même encore, l'*Allegro* initial du Concerto IV du deuxième Livre contient deux thèmes distincts présentés respectivement par le *Tutti* et le *Solo*. Le *Tutti* expose un motif qui n'est autre que l'accord parfait de *fa* majeur suivi de la gamme ascendante de la même tonalité :



tandis que le *Solo* est chargé d'un thème d'une constitution beaucoup moins simpliste :



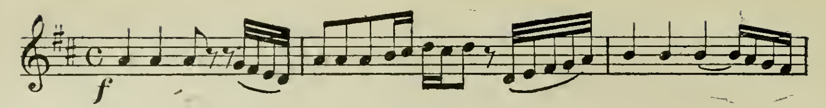
Il semble qu'ici Leclair suive, à la lettre, le conseil de Quantz : « En cas que la première pensée de la Ritournelle ne fût pas chantante ni propre pour le Solo, il faut trouver une pensée nouvelle tout à fait contraire à l'autre, et la lui joindre tellement qu'on ne puisse pas s'apercevoir si cela se fait par nécessité ou de propos délibéré[3]. » Toute l'économie du bithématisme est contenue dans les lignes qui précèdent, puisque Quantz attribue à la « deuxième idée » une allure « tout à fait contraire à l'autre ».

D'autres particularités morphologiques sont à signaler, comme par exemple des cas de bithématisme dans le *Tutti* ; c'est ainsi que l'*Allegro* initial du Concerto III (IIe Livre), après avoir fait exposer par le T. le thème suivant, marqué *f* :

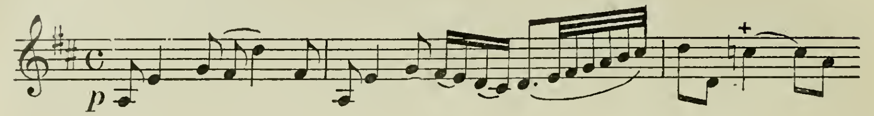
1. C'est ce qu'on peut vérifier dans les Concertos I et III du IIe *Livre*.

2. Le thème que propose le *Tutti* est tout différent : basé sur la gamme du ton, il se présente en détaché, mais une de ses incises rappelle le thème présenté par le *Solo*.

3. Quantz, *loco cit.*, § 33, p. 299.
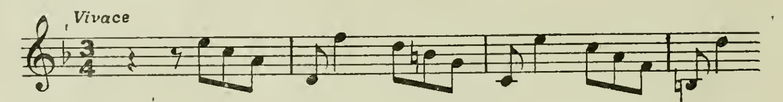


confie au même T. un autre thème proposé *p* :



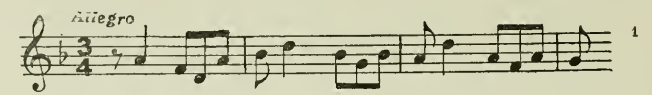
Le bithématisme se montre donc ici à la fois sur le plan mélodique et sur le plan dynamique.

Il arrive aussi que, dans un même mouvement, le *Solo* s'applique à travailler deux thèmes différents. Ainsi, l'*Allegro* 2/4 du Concerto V (deuxième Livre) en *mi* mineur laisse le *Solo* employer sa dernière intervention à exécuter en majeur un thème complètement distinct de celui qu'il empruntait au *Tutti* dans tout le reste du morceau.

En étudiant les sonates de Leclair, nous avons indiqué que Locatelli avait exercé une indéniable influence sur leur thématique. Les concertos apportent une confirmation de cette assertion. Que l'on compare, par exemple, ce passage du Concerto I du premier Livre :



avec celui que nous trouvons dans la Sonate XII de l'op. VI de Locatelli :



[1]

et on sera frappé de l'analogie de ces deux extraits.

Le développement s'effectue, le plus souvent, au moyen de la reprise, par le S. du thème du T. soit en doubles cordes (I, III du deuxième Livre), soit dans le haut de l'échelle de l'instrument (V. deuxième Livre). Mais le travail ornemental du soliste se concentre aussi sur certaines incises auxquelles le S. applique tous les procédés possibles de variation ; et l'ornementation devient extrême : trilles, mordants, petits grupetti intercalés, accords brisés semés de trilles, Leclair épuise la série des moyens que la virtuosité violonistique met à son service : d'où un véritable travail d'orfèvrerie et de guillochage qui n'est pas sans donner une certaine impression de monotonie.

A ces remarques, nous ajouterons que plusieurs mouvements contiennent des épisodes avec changement modal. L'*Aria* central du Concerto I en *ré* mineur (deuxième Livre) insère un épisode important en *ré* majeur, suivi de la reprise du mineur et revêt, de la sorte, la forme *Lied*, A, B, A. L'*Allegro moderato* du Concerto III (même Livre) passe également en mineur avant de conclure en *ré* majeur.

Enfin, le *Vorhalt* de Mannheim apparaît assez souvent, comme aussi le *tremolo* à notes jaillissantes[2].

1. *Allegro* 3/4 de la Sonate XII, op. VI de Pietro Locatelli.

2. *Allegro* initial du Concerto IV (IIe *Livre*).

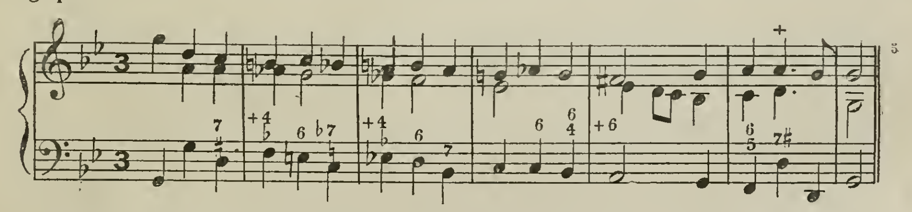
Nous signalerons encore cette particularité que le *Tutti* développe de longues nappes de *tremolos,* de ces nappes qui prendront, à partir de 1750, une part de plus en plus importante dans l'écriture symphonique, et dont les musiciens de l'école de Mannheim feront un large usage.

En ce qui concerne l'instrumentation et l'accompagnement, il y a lieu de remarquer, d'une manière générale, que lorsque le *Solo* joue en doubles cordes, il ne s'accompagne que de la basse continue, et celle-ci se marque *Tasto solo,* toutes les fois que les traits et passages exécutés par le violon principal exigent que le « brillant » s'affirme librement : « Le mouvement de Basse et des parties de remplissage, écrit Quantz, ne doit ni empêcher la vivacité de la partie principale, ni l'étourdir ou la supprimer[1]. » C'est ainsi que dans l'*Andante* du Concerto I (premier Livre), une préparation par le violon principal d'une cadence en *ré* mineur se développe sur une simple tenue de la basse. Tout un travail de batteries en doubles cordes de l'*Allegro* final du Concerto V[2] s'effectue également sur un *Tasto solo.*

Dans les concertos de Leclair, « les cadences ou points d'orgue » apparaissent déjà de la façon la plus explicite et avec les particularités harmoniques qu'elles offriront dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. C'est ainsi que le dernier *Solo* du premier mouvement du troisième Concerto de l'œuvre X (deuxième Livre) s'accompagne de la seule basse continue, vient cadencer sur l'accord de quarte et sixte (avec altération de la quarte), s'alanguit en un court *Adagio,* puis reprend *Allegro* en mineur d'abord, en majeur ensuite, avant de cadencer à la tonique. Le processus harmonique est donc tout à fait analogue à celui que C.-Ph.-E. Bach indique pour les *cadences* dans son *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (*Von den Schlusskadenzen*)[3].

En dehors de ces étincelantes fantaisies de virtuosité, de ce lacis presque ininterrompu d'arpèges, de traits fulgurants, les passages « flatteurs » du violon principal sont soutenus des touches légères, des contrepoints discrets que réalisent les ripiénistes, et le contraste entre le S. et le T., lequel résonne alors dans la force, n'en devient que plus accentué.

Nous aurions à redire de l'harmonie des concertos de Leclair ce que nous avons déjà constaté en examinant ses sonates : le violoniste module facilement et audacieusement, parfois avec une extrême rapidité et sans s'attarder aux précautions classiques. Le passage ci-après donnera une idée de son coloris harmonique; les secondes augmentées s'y accumulent avec une persistance étrange et tragique[4] :
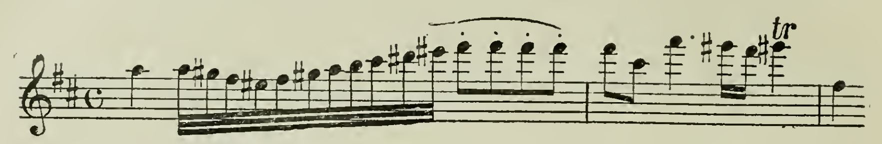


Leclair se préoccupe aussi de noter soigneusement les indications de la dyna-
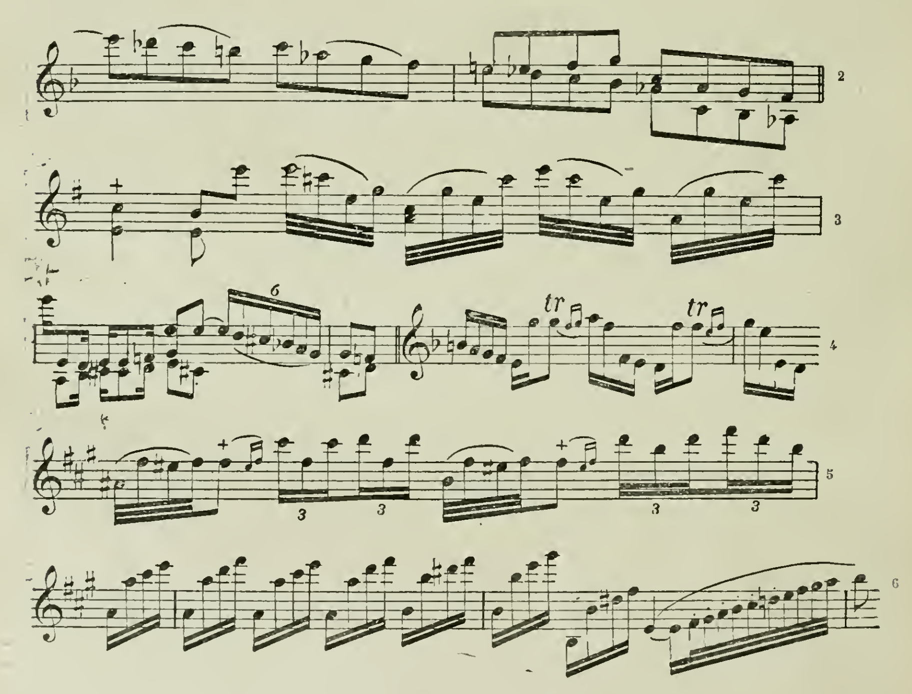
1. Quantz, *loco cit.,* § 33, p. 299.
2. *Allegro* final du Concerto V (IIe *Livre*).
3. H. Knödt : *Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert,* p. 403.
4. *Cadence* terminale de l'*Andante* 3 du Concerto I (IIe *Livre*).
5. *Allegro moderato* C du Concerto IV (IIe *Livre*).

mique, et il n'est pas rare de rencontrer les nuances *f. p.* rapprochées à l'intérieur d'une seule mesure.

Technique. — La technique du violon des concertos de notre auteur s'affirme extraordinairement brillante ; elle confirme et perfectionne celle que nous avons étudiée dans les sonates. Leclair atteint couramment la septième position :



Il exécute, à l'aigu, de longs passages qui se terminent par une brusque chut dans le grave[1], et, dans le maniement de la double corde et des arpèges, il témoigne d'une dextérité étonnante. Nous donnons ci-après quelques exemples qui montrent comment Leclair s'entend à associer, en quelque sorte, toutes les difficultés du violon : doubles cordes réalisées dans des positions malaisées, passage brusque de l'aigu au grave, ce que Béthisy appelle « grandes distances », emploi continu et presque abusif des trilles et mordants, batteries entremêlées d'arpèges, de brisures, etc. :



Nous pourrions répéter, en forçant encore davantage le ton des éloges, ce que nous disions plus haut de l'archet de Leclair. Par la justesse, la souplesse, la

1. *Allegro ma poco* C du Concerto V (IIe *Livre*).
2. *Allegro ma poco* du Concerto IV (*Ibid.*).
3. *Allegro ma poco* du Concerto V (*Ibid.*).
4. *Allegro* final du Concerto IV (*Ibid.*).
5. *Allegro ma non troppo* du Concerto II (*Ibid.*).
6. *Ibid.*

variété d'articulation qu'ils nécessitent, les concertos de Leclair établissent la synthèse de l'école du violon aux environs de 1750.

*
* *

SONATES A DEUX VIOLONS ET PIÈCES EN TRIO

Ce groupe de compositions comprend deux Livres de *Sonates à deux violons sans basse* parus respectivement vers 1730 et vers 1747, un Livre de *Sonates à deux violons et basse* (vers 1730), deux *Récréations de Musique d'une exécution facile* écrites en trio et datant de 1737, un *Livre d'Ouvertures et Sonates en trio* (1753), enfin un trio posthume que Mme Leclair publia en 1766.

Beaucoup moins intéressantes au point de vue de la littérature du violon que les œuvres qui précèdent, les compositions en duo et en trio de Leclair méritent cependant que nous nous y arrêtions un peu, car elles apportent une contribution à l'histoire de notre art symphonique.

Morphologie. — Si le recueil de sonates à deux violons et basse (œuvre IV) ne présente aucune particularité morphologique digne d'être signalée, et ne se distingue pas au point de vue de la forme et de la répartition des divers mouvements des sonates à violon seul et basse, le premier Livre de sonates à deux violons sans basse (œuvre III) tend à resserrer les compositions à l'intérieur d'un cadre tripartite. Quatre des sonates de ce recueil sur six ne comprennent, en effet, que trois morceaux; c'est sans doute là une preuve de l'influence exercée sur Leclair par les compositeurs italiens qui, déjà à cette époque, réduisaient les sonates à deux violons à un ensemble de trois ou même de deux pièces[1].

Certaines de ces compositions ne comprennent que des mouvements vifs, telles les Sonates I, II, IV de l'œuvre III et les Sonates I, II, III, IV de l'œuvre IV. D'autres admettent l'ordinaire cadre ternaire ou quaternaire[2]. Nous voyons même le *Trio posthume* (*la* majeur) s'inscrire dans la forme *Suite* en six mouvements, à laquelle une *Ouverture* tient lieu de préface.

Les *Récréations de Musique* appartiennent également au type *Suite;* elles se rapprochent beaucoup des *Quatuors* que Telemann avait publiés à Paris en 1736[3], et surtout de la *Musique de table* de cet auteur. Par leur titre de *Récréations,* les *Suites* de Leclair marquent assez nettement le caractère de musique divertissante qu'entendait leur attribuer le violoniste. On sait que le recueil de Telemann se divise en trois *Productions,* subdivisées elles-mêmes en un grand nombre de petites pièces, et débutent toutes par une *Ouverture à la française.* C'est ainsi que la troisième *Production* aligne, après son *Ouverture,* une série de légers airs de danse : *Bergerie, Allégresse, Postillons, Flatterie, Badinage, Menuet.* De même, les deux *Suites* qui terminent le recueil de *Quatuors* de Telemann, daté de 1736, font se

1. Ainsi les Sonates à trois (2 violons et la basse), de G.-B. Sammartini, publiées vers 1740, sont en 2 mouvements, un *Allegro* suivi d'un *Menuet* avec *Trio.* De même, l'œuvre V de Sammartini parue chez Ch.-Nicolas Leclerc en 1751, et composée de Sonates à trois, montre, sur un ensemble de 12 sonates, 11 compositions réduites à 2 mouvements.

2. Nous citerons, par exemple, les Sonates V et VI de l'œuvre IV.

3. Georges-Philippe Telemann publiait à Paris, en 1736, chez Leclerc le cadet, *Six Quatuors à violon, flûte, viole ou violoncelle et Basse continue,* qui comprennent 2 Concertos, 2 Sonates et 2 Suites.

succéder des *Préludes, Rigaudons, Airs, Réjouissance, Menuet, Courante,* etc.[1].

Leclair s'inspire vraisemblablement de cet exemple, car voici le cadre qu'il donne à sa première *Récréation :*

Ouverture 2. — *Vivement* 2/4. — *Gracieusement sans lenteur* 6/4. — *Forlanne* 6/4. — *Deux Menuets* 3. — *Gavotte* ₵. — *Deux Passepieds* 3/8. — *Sarabande* 3. — *Chaconne* 3.

La deuxième *Récréation* présente une succession analogue, et on y voit apparaître, comme avant-dernier morceau, un *Badinage* ₵ qui rappelle tout à fait ceux de G. Ph. Telemann.

Nous rappellerons, à propos des *Badinages,* que l'expression de *Badine* avait été employée par Jacques Aubert dans la première Suite de ses *Concerts de Symphonie,* datée de 1730, et que Montéclair a composé une *Cantate* intitulée la *Badine*[2]. D'ailleurs, et par leur disposition morphologique, et par leur caractère esthétique, les *Récréations* de Leclair s'apparentent, de près, aux *Suites* d'Aubert et aux *Amusements* et *Divertissements* de Guillemain, où on relève le titre de *Badinage.* Enfin, on n'ignore pas que J.-S. Bach a, lui aussi, écrit une *Badinerie*[3].

Mais revenons à nos *Récréations.* Ces compositions, d'allure légère et mondaine, s'adressent à des amateurs ou à des musiciens de médiocre virtuosité. En tête de sa deuxième *Récréation,* Leclair inscrit l'*Avertissement* ci-après : « Ce petit ouvrage ne peut être bien rendu que d'autant que les personnes qui l'exécuteront seront susceptibles de goût, de finesse dans le jeu, et de précision pour la mesure. » C'est là, un peu, une Lapalissade, mais ces recommandations candides s'appliquent bien à des exécutants mal assurés.

La tonalité est constante dans chacune des deux *Récréations,* avec quelques inflexions modales lorsque les mouvements se dédoublent, ou bien à l'occasion des morceaux lents, tels que les *Sarabandes* qui se coulent dans le ton relatif. Çà et là, aussi, des épisodes mineurs viennent rompre la monotonie tonale.

Les *Ouvertures* de début appartiennent au type dit à la française : *Gravement, Vivement* ou *Légèrement, Lentement.*

Quant aux *Ouvertures et Sonates en trio* de l'œuvre XIII, qui, comme les ouvrages précédents, sont écrites pour deux violons et la basse, elles se composent de pièces originales et de transcriptions. Des *Ouvertures,* au nombre de trois (*sol* majeur, *ré* majeur, *la* majeur), les deux premières sont des compositions originales, tandis que la troisième reproduit l'ouverture de *Scylla et Glaucus,* et que les trois *Sonates* (*ré* majeur, *si* mineur, *sol* mineur) ne consistent qu'en transcriptions de sonates à violon seul et basse[4].

Les *Ouvertures* I et II se découpent en quatre mouvements, avec, en tête, un *Grave Staccato* cadençant à la dominante ; l'*Andante* médian adopte soit le ton de la dominante, soit le relatif mineur. Enfin, un *Minuetto* dédoublé, avec *Da Capo al 1°*, clôt l'*Ouverture* I.

1. La 1re Suite, en *mi* mineur, se compose de 5 pièces, et la 2e, en *si* mineur, aussi de 5 pièces.

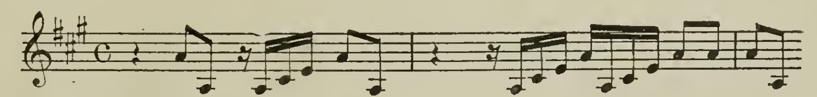
2. La Cantate *La Badine* de Montéclair est la 3e du Livre I (*Cantates à voix seule et avec Simfonie... Premier Livre qui contient six Cantates Françaises et deux Cantates Italiennes*). Elle est précédée d'une ritournelle en doubles croches liées de deux en deux.

3. Dans sa Suite en *si* mineur pour flûte et instruments à archet.
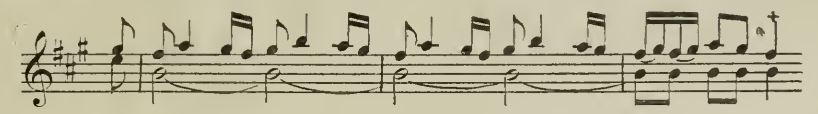
4. La Sonate I de l'œuvre XIII est la transcription de la Sonate VIII à violon seul et B. C. du 2e *Livre* ; la Sonate II est la transcription de la Sonate XII du 1er *Livre :* enfin la Sonate III est la transcription de la Sonate XII du 2e *Livre.*

Thématique et composition. — La réexposition est de règle dans les sonates à deux violons et en trio; quelquefois, celle-ci se produit à l'octave grave de l'exposition initiale; tel est le cas pour l'*Allegro* C de la sixième Sonate de l'œuvre IV.

Des tendances marquées au bithématisme se laissent déjà discerner dans quelques pièces de l'œuvre III. Ainsi, le premier *Allegro* de la deuxième Sonate, en *la* majeur, énonce d'abord, avec insistance, un thème consistant en l'accord brisé de *la* majeur :



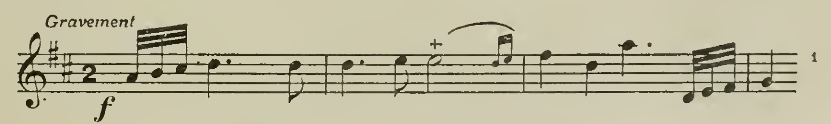
thème qui est joué en détaché et avec force; à ce motif succède un autre de caractère tout différent et qui se présente lié, sur une pédale de surtonique :



D'identiques différenciations thématiques se glissent dans les Sonates IV et V.

Les deux violons marchent le plus souvent à la tierce ou à la sixte. Nous signalerons la sonorité pleine de l'*Andante* 3/4 de la Sonate VI de l'œuvre III, où les deux instruments, tous deux en doubles cordes, dessinent lentement et solennellement l'accord brisé de *ré* majeur « sempre piano ».

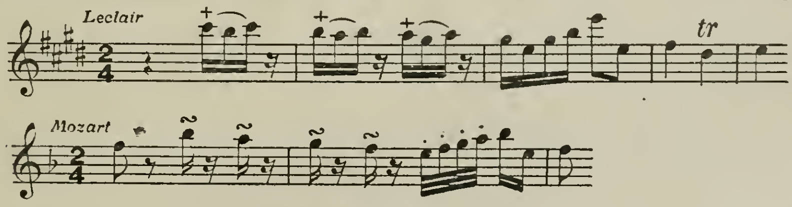
Dans les *Récréations*, les *Ouvertures* sont écrites à la manière pompeuse et saccadée de Lully; ainsi, le *Gravement* initial de la première de ces compositions s'ouvre par l'anacrouse figurée si chère au surintendant de la musique de Louis XIV :



[1]

A remarquer que, comme tous ses congénères, le *Badinage* de la deuxième *Récréation* écoule prestement le flux de ses croches liées deux par deux.

Nous ne quitterons pas notre grand violoniste qui fut, en même temps, un musicien plein de finesse et souvent d'esprit, sans faire ressortir, dans l'*Allegro* final de la deuxième Sonate de l'œuvre III, un passage qui annonce, avec une singulière précision, le fameux air de Zerline : *Batti, batti,* du *Don Juan* de Mozart. Nous transcrivons ici les deux textes, dont la ressemblance apparaît très frappante :



Au reste, cet *Allegro* est une œuvre charmante, vive et gaie, qui contraste

1. Première *Récréation* en *ré* majeur. Cette composition contient une *Forlane* 6/4 « point trop vite ».

avec nombre d'autres pièces de l'œuvre III dont la mélodie complexe, aux intonations cherchées et singulières, semble susceptible d'apporter une contribution à l'étude de la psychologie de Leclair. Le musicien laisse échapper là quelques indices qui dénotent un caractère bizarre, mélancolique, porté à la misanthropie.

Jean-Marie Leclair le second.

I

La plupart des historiens de la musique ont signalé, sous le nom d'Antoine-Remi, un frère cadet de Jean-Marie Leclair qui aurait laissé quelques sonates de violon. Nous citerons notamment Fétis, Eitner, Wasielewski et Riemann. Michel Brenet est le premier, à notre connaissance, qui ait montré que ce musicien ne s'appelait pas Remi, mais qu'il portait les mêmes prénoms que le célèbre violoniste, dont il se distinguait, conformément à l'usage de son temps, par la désignation de : « le second » ou « le cadet[1] ».

Jean-Marie Leclair le second naquit à Lyon le 23 septembre 1703; il était le quatrième enfant d'Antoine Leclair et de Benoîte Ferrier[2]. Sans atteindre à la réputation que devait acquérir son aîné, Jean-Marie II poursuivit en province une carrière des plus brillantes; à part un court séjour à Besançon, il ne quitta point sa ville natale, où son existence s'écoula paisiblement, partagée entre les labeurs du professorat et les fonctions de premier violon de l'Opéra et du Concert de Lyon.

Comme son frère aîné, Jean-Marie II a dû recevoir de son père Antoine Leclair son éducation musicale; au demeurant, comme nous l'avons indiqué plus haut, toute la famille de Leclair était une famille de symphonistes.

Dès 1732, Jean-Marie II avait acquis un talent dont la notoriété dépassait les limites de Lyon, puisque les officiers du Concert de Besançon[3] cherchaient, par d'avantageuses propositions, à se l'attacher définitivement.

Une délibération du consulat de cette ville, en date du 14 juillet 1732, lui assurait une pension de 150 livres, et la municipalité s'efforçait de « l'engager sa vie durant, en qualité de premier violon au Concert de cette ville[4] ».

Mais le consulat de Lyon veillait; la municipalité ne reculait devant aucun sacrifice pour soutenir l'Académie lyonnaise, établissement fondé depuis 1714, et qu'on déclarait justement « si honorable pour la ville[5] ». Une délibération con-

1. Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 185, en note.

2. Nous devons à M. Tricou, notaire à Lyon, et à M. Breghot du Lut, archiviste des Hospices civils de cette ville, un grand nombre des documents contenus dans notre travail; nous les prions de vouloir bien agréer ici l'expression de toute notre reconnaissance.

Voici l'acte de baptême de Jean-Marie Leclair le second :

« Le dit jour [23 septembre 1703] j'ai baptisé Jean-Marie, né aujourd'hui, fils d'Antoine Leclair maître passementier, et de Benoîte Ferrier, sa femme. Parr. Jean Devaly, cuisinier; Marr. Marie Monde, fille de Claude Monde. » Signé : Antoine Leclair; Jean Devailly; Monde; Petit, vic.

3. L'Académie de Besançon fut fondée en 1726.

4. Arch. cons. de Besançon. Délibérations de 1732. Voir : Auguste Castan, *Notes sur l'histoire municipale de Besançon*, 1898. — Léon Vallas, *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle*, pp. 65, 66, et *Une Famille de violonistes lyonnais : les Leclair*, pp. 185 et suiv.

5. Voir Holstein, *Le Conservatoire de musique et les salles de concert à Lyon*, 1904, p. 12. — Georges Hainl, *De la Musique à Lyon depuis 1713 jusqu'en 1852*, pp. 819. — Léon Vallas, *loco cit.*

sulaire du 1er décembre 1729 accordait pendant six ans aux directeurs et officiers de l'Académie une subvention de 2000 livres, parce qu'ils n'avaient rien épargné pour attirer à Lyon les sujets les plus propres à plaire au public et à rendre le concert un des plus beaux du royaume[1] ». Lyon était, en effet, un centre musical extrêmement brillant, et l'on y publiait nombre de compositions, parmi lesquelles nous signalerons un recueil de sonates à violon seul et basse qu'un certain Joachin Michau Chamborn[2], demeurant « rue Saint-Jean près la croix de Malthe », faisait paraître à la fin de 1722. Ces sonates, au nombre de 10, sont dédiées au maréchal duc de Villeroy, gouverneur de Lyon, et, dans sa dédicace, l'auteur n'oublie point de rappeler la part prise par le maréchal dans la fondation de l'Académie lyonnaise[3].

Le départ de Leclair pour Besançon privait Lyon d'un excellent artiste; aussi, le consulat entame-t-il auprès de notre musicien, « dont le rare talent était justement apprécié », des démarches pour le rappeler à Lyon sa patrie. En décembre 1732, il lui offre une pension viagère pour contribuer à sa dépense annuelle, proposition que Leclair s'empresse d'accepter. Il revient donc au pays et s'installe à Lyon comme professeur, en même temps qu'il prend la première place à l'orchestre du théâtre et du Concert. Aussi, le 17 juillet 1733, le consulat, pour marquer sa satisfaction, lui octroie-t-il « une pension annuelle et viagère de 300 livres, à la charge pour ledit sieur Leclerc (qui accepte ces conditions) de rester attaché au service de la ville et de l'Académie des Beaux-Arts, tant qu'elle subsistera, en convenant de ses appointements avec MM. les Officiers, comme aussi de continuer ses soins pour l'éducation des enfants de la ville, et même des étrangers, dans l'art de jouer du violon dont il a acquis une connaissance parfaite, et qui peut lui être aussi utile à Lyon que partout ailleurs[4] ». Ainsi, non seulement Jean-Marie le second jouissait d'une brillante réputation comme exécutant, mais encore ses mérites de professeur rendaient sa présence à Lyon tout particulièrement précieuse et lui constituaient un titre de plus à la sollicitude des consuls. Il figure en 1735 sur les états de payement des symphonistes lyonnais à côté de son père et de deux de ses frères, dont Pierre[5].

Désormais Leclair le second ne quittera plus sa ville natale, et ce n'est pas lui qui se rendit à Moulins en 1736. On peut lire dans le travail que M. E. Bouchard a consacré à l'Académie de musique de Moulins : « Le 16 août 1736, Leclair et sa femme, venant de Lyon, sont engagés au prix unique de 600 livres; en 1737, les appointements sont portés à 800 livres, et, pour gratification, 50 livres sans tirer à conséquence[6]. » Or, il résulte des recherches effectuées par M. Léon Vallas

1. Arch. comm. de Lyon, BB 293 (1729). *Inventaire sommaire,* t. I, p. 292.

2. Le nom de Chamborn n'est pas représenté dans le bel ouvrage de M. Léon Vallas sur l'Académie de musique de Lyon ; on y rencontre, par contre, les noms de Chambon et de Chambord.

3. Voici le titre de ce recueil, qui porte un privilège du 4 novembre 1722 : *Sonates à Violon seul et Basse | Dédiées | A | Monseigneur le Maréchal | Duc de Villeroy | Composées par J.-M. Chamborn | Livre premier.* | Il y a plusieurs Sonates dans cet Œuvre qui peuvent | se jouer sur la Flûte Traversière et sur le pardessus de Viole | et la dixième est à Violoncello obligez | 1722. L'ouvrage, gravé par Daudet le fils à Lyon, se vendait à Lyon et à Paris. (Bib. du Conservatoire.) Ce recueil figure sur le *Catalogue* de Boivin (1742), p. 15.

4. Arch. comm. de Lyon, BB 297 (1744). *Inv. somm.,* t. I, p. 196. V. aussi Léon Vallas, *loco cit.*

5. Communiqué par M. Léon Vallas. Pierre Leclair, qui avait épousé à Lyon Suzanne Biolet, le 30 janvier 1735, publia à Paris, au début de 1764, *Six Duos de violons,* œuvre premier (*Mercure,* janvier I 1764, p. 143).

6. *L'Académie de musique de Moulins au dix-huitième siècle,* par M. E. Bouchard (*Réunion*

que le Leclair engagé à Moulins, à partir du 1er août 1736, n'est autre que le plus jeune des fils d'Antoine Leclair, Jean-Benoît. Le procès-verbal de l'Académie de Moulins porte, en effet, la signature du musicien, et celle-ci permet de l'identifier avec Jean-Benoît. M. Vallas remarque, à ce propos, que si son engagement et celui de sa femme, valables à compter du 1er août, ne furent signés que le 26, c'est que Jean-Benoît n'était pas encore marié à la date du 1er août. Il n'épousa Catherine de La Porte ou Laporte que postérieurement au 12 août[1].

Les archives de Lyon montrent le consulat constamment préoccupé d'attirer les artistes dans cette ville, et d'empêcher l'exode de ceux qui y sont fixés. A cet effet, il institue un régime de pensions qui s'applique tout aussi bien aux artistes du Concert qu'à ceux de l'Opéra, dont la situation paraissait critique vers 1730. On décidait d'allouer 6.800 livres pour l'entretien des spectacles et pour servir des pensions viagères aux chanteurs et chanteuses ayant huit années d'exercice[2]. En outre, l'Opéra ne ménageait pas la dépense dans le but de faire venir acteurs et musiciens : « La symphonie était toujours composée de plus de trente instruments de toute espèce[3]. » Dans cette « symphonie », Leclair occupait la première place et, lui aussi, bénéficiait des libéralités consulaires, car nous voyons, en 1741, sa pension viagère portée de 300 à 500 livres avec cette mention : « Augmentation en faveur de J.-M. Leclair, premier violon de l'orchestre de l'Opéra, dont le rare talent d'exécution lui attire journellement des applaudissements à ne rien laisser désirer au public à cet égard, et qu'il fallait, par conséquent, attacher définitivement au service de la ville[4]. » Aussi, Leclair s'intitule-t-il sur ses œuvres « pensionnaire de la ville et premier violon de l'Académie de musique et Concert ».

C'est qu'en effet, non content de former des élèves et de manier l'archet à la tête de l'orchestre, Jean-Marie II, à l'exemple de son aîné, s'adonnait à la composition de sonates pour son instrument. Le 6 septembre 1739, il recevait un privilège général valable douze ans, à partir du 4 septembre, pour « plusieurs *Sonates* et autres pièces de sa composition ». Sur ce privilège, il est qualifié de « pensionnaire de la ville de Lyon et premier violon de l'Académie de musique[5] ». On peut donc dater de l'automne 1739 sa première œuvre, un *Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue,* qu'il dédie dans les termes ci-après à Messire Camille Perrichon, conseiller d'État, prévôt des marchands et commandant pour le roi dans la ville de Lyon :

« Monsieur,

« Une application sans relâche des veilles et des soins extraordinaires employés à la production d'un livre de Musique ne sufisoient pas ; il faloit encor être enhardi par des applaudissements distingués et par les grâces que je tiens de

des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, t. XXV, 1887, p. 592).

1. Léon Vallas : *Une Famille de violonistes lyonnais : les Leclair,* pp. 187, 188.

2. Arch. comm. de Lyon, BB 294, 302.

3. *Ibid.*, BB 204 (1739). *Inv. somm.*, t. I, p. 201.

4. *Ibid.*, BB 306 (1741). Les actes consulaires adoptent généralement l'orthographe Le Clerc. Ceux qui émanent de l'Hospice de la Charité portent l'orthographe Leclair, qui est aussi celle de l'état civil.

M. Paul Saint-Olive, en citant le passage ci-dessus, l'applique à J.-M. l'aîné (*Variétés littéraires,* Lyon, 1872, pp. 312, 313). Cf. *Archives historiques et statistiques du Rhône,* t. XIV p. 278 *bis.*

5. M. Brenet, *La Librairie musicale en France* p. 440.

votre cœur généreux et bienfaisant, pour oser, sous vos auspices, Monsieur, présenter cet œuvre au public, afin de lui laisser un foible monument de ma gratitude après avoir éprouvé son indulgence. Mais, soutenu du protecteur déclaré des Arts qui sait les faire briller avec tant d'éclat dans la seconde Ville du Roïaume et conserver en même temps les Droits du Souverain, l'Intérêt des sujets, l'abondance au peuple, l'honneur et la tranquilité des Citoïens, peut-on hésiter à lui ofrir des essais? L'émulation des auteurs y doit être sans borne comme la reconnaissance et le profond respect avec lequel je seray toute ma vie, Monsieur, votre très humble et très obéissant et plus fidelle serviteur.

« J.-M. Leclair le second[1]. »

Ranimé par les demandes fréquentes que lui adressent le Concert et l'Opéra, à cause « de la dureté des temps », le zèle du consulat ne se dément pas un instant. En 1746, le trésorier de l'Académie des Beaux-Arts reçoit 2.912 livres « pour achever de payer les frais nécessaires et indispensables, de même que les gages de ceux qui y exécutent la musique et symphonie[2] ».

Aux gages dont nous voyons la Ville soigneuse d'assurer le payement régulier, Leclair ajoutait le gain que lui procuraient ses leçons, et acquérait ainsi une certaine aisance. C'est ici qu'intervient l'Hôpital de la Charité qui va tenir lieu de caisse d'épargne à notre musicien.

On sait que l'Hôtel-Dieu de Lyon est le plus ancien des hôpitaux de France, et que l'Aumône générale, premier nom que reçut l'hospice de la Charité, hébergeait, outre les malades soignés à l'Hôtel-Dieu, les orphelins placés à la Chana et les orphelines entretenues à Sainte-Catherine[3]. L'Aumône jouissait de revenus multiples, tels que produits de quêtes, revenus d'immeubles, sommes prélevées sur les gabelles, taxes fixées par la sénéchaussée et le consulat, confiscations et amendes. De plus, son ingénieuse organisation permettait aux petites bourses comme aux grandes fortunes de coopérer à son œuvre charitable, tout en retirant d'appréciables avantages de cette coopération; le bureau souscrivait des obligations au profit des personnes qui avançaient de l'argent destiné à l'entretien des pauvres; il payait des pensions annuelles sur la succession de bienfaiteurs qui avaient institué des indigents leurs héritiers, ou des rentes viagères réservées, suivant clauses de donations entre vifs passées au profit des pauvres sur certaines terres, fiefs ou dépendances. Ces pensions viagères étaient extrêmement fréquentes, et de grandes facilités s'offraient aux titulaires pour le retrait de leurs fonds.

Leclair profita presque toute sa vie de la savante et judicieuse organisation de l'Aumône générale. A la fin de 1747, il se constitue une rente viagère de 400 livres,

1. *Premier Livre* | *de Sonates* | *à Violon seul avec* | *la Basse continue* | *composées* | *par* | *M. Leclair le Second* | *Pensionnaire de la Ville de Lyon et premier violon de l'Académie de Musique* | *dédiées* | *à Monsieur Perrichon* | *Chevalier de l'ordre du Roy, Conseiller d'Etat, Prevost des marchants* | *Et commandant pour sa Majesté dans la Ville de Lyon.* | Prix en blanc 12 livres | Gravées par L'Hüe | A Paris | chez | M. son frère | La Veuve Boivin rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Le S[r] Le Clerc, marchand rue du Roule, à la Croix d'Or | à Lyon | Le Sieur Le Brotonne, marchand grand rue Mercière près Saint | Antoine, à côté la Bannière de France. | Avec Privilége du Roy. | Ce Livre porte le privilège de septembre 1739.

2. Arch. comm. de Lyon, BB 312 (1746). *Inv. somm.*, t. I, p. 207.

3. M. Guillaume Mono et le docteur Potton (*Lyon ancien et moderne*) ont consacré d'intéressants travaux à la Charité de Lyon. Voir aussi l'introduction de l'*Inventaire sommaire des Archives hospitalières de Lyon*, par le comte Georges de Soultrait, Lyon, 1873, t. I.

payable de semestre en semestre, à partir du 1er janvier 1748, et rachetable à la volonté des recteurs, moyennant le payement d'un capital de 10.000 livres, capital versé par le musicien et provenant lui-même de l'extinction de rentes viagères constituées antérieurement par lui[1]. On le voit, Jean-Marie II est un homme rangé et qui s'entend à administrer son avoir.

Le 25 janvier 1748, il se marie et épouse, en l'église Saint-Pierre et Saint-Saturnin, Dlle Jeanne-Suzanne Grus de la Chesnée, fille d'un bourgeois de Lyon[2].

Après son établissement, le musicien procède à un remaniement de ses fonds, et ses opérations se multiplient à la Charité : le 9 mai 1748, sous la dénomination de « J.-M. Leclair le jeune, musicien à Lyon », il donne quittance de 1.014 livres, dont 1000 livres pour rachat de 40 livres de rente faisant partie des 400 livres de rente que le bureau de l'Aumône générale lui avait constituées le 28 décembre 1747, et 14 livres pour arrérages de partie de cette rente échus jusqu'à ce jour[3]. Nous donnons ici le fac-similé de la signature qu'il appose sur cette quittance :

Le 11 mai, nouveau retrait de 9.130 livres 10 sols 10 deniers, correspondant au rachat total de la rente en question; puis, le lendemain, Leclair se constitue une nouvelle rente de 675 livres dont il touche, le 2 janvier 1749, les six premiers mois d'arrérages[4].

Entre temps, il lui naissait deux enfants, un garçon qui recevait, le 27 avril 1749, le prénom d'Antoine, son grand-père Antoine Leclair l'ayant tenu sur les fonts baptismaux, puis, le 10 mai 1751, une fille, Jeanne-Benoîte, baptisée à la Plattière[5], en présence du grand-père maternel Benoît Grus de la Chesnée et de demoiselle Jeanne Leclair, tante de l'enfant[6].

1. Archives de la Charité, E 700, 28 décembre 1747.

2. Nous transcrivons ici son acte de mariage :

« Jean-Marie Leclair, bourgeois de la Paroisse Saint-Nizier, dont il a remise, fils de Sr Antoine Leclair et Dlle Benoîte Ferrier, d'une part, et Dlle Jeanne-Suzanne Grus de la Chênée, de cette paroisse, fille de Sr Benoît Grus Delachênée, bourgeois de cette ville, et de défunte Marie-Anne Delafont, d'autre part, après avoir été proclamés une fois sans empêchement, obtenue dispense de 2 bans, agissant, lui, du consentement de ses père et mère présents, et elle, de celui de son père aussi présent, ont contracté mariage par paroles de présent et ont reçu la bénédiction nuptiale par moi vicaire soussigné, ce 25 janvier 1748, en présence des dits et encore de François Leclair frère de l'époux, de Sr Jean Grus de la Chênée grand-père de l'épouse, et de Guillaume-François Vial, neveu de l'épouse qui ont signé. » (*Saint-Pierre et Saint-Saturnin, Mariages,* vol. 621, fo 10.)

Au pied de cet acte figurent, outre les signatures de cinq membres de la famille Leclair et de deux Vial, celles de deux musiciens lyonnais, Le Goux l'aîné et Le Goux cadet. L'aîné était professeur de composition, de goût du chant et de flûte, et fut maître de musique du Concert de 1757 à 1767. Le cadet enseignait la musique vocale française, le violon et le pardessus de viole. Tous deux, en 1763-1765, tenaient un commerce de musique et d'instruments.

3. Arch. de la Charité, E 700, no 1515.

4. *Ibid.,* E 700, no 2277.

5. « L'an 1749 et le 27 Avril a été baptisé Antoine, né hier au soir à 8 heures, fils légitime de Sr Jean-Marie Leclair, bourgeois de Lyon, et de dame Suzanne Lachesnée. Son parrain : Antoine Leclair, grand-père. » (*Registres de la Plattière, Naissances.*)

6. « L'an 1751 et le 10 May a été baptisée à la Platière Jeanne-Benoîte, née ce matin à 4 heures, fille légitime de Sr Jean-Marie Leclair, bourgeois de Lyon, et de Dlle Suzanne Grus de la Chesnée. Son parrain : Benoît Grus de la Chesnée, grand père de l'enfant; sa marraine,

Jean-Marie II avait aussi, antérieurement à 1751, publié sa deuxième œuvre, un recueil de *Sonates à deux Violons,* gravé par Mlle Bertin[1]. Tout en prenant soin de ses intérêts, notre musicien n'oubliait point les pauvres, et nous rencontrons la preuve de ses sentiments philanthropiques dans une pièce des archives de la Charité, aux termes de laquelle les recteurs de cet établissement chargent le trésorier Auriol de payer à Leclair 2.003 livres 5 sols, dont 503 livres 5 sols pour un semestre d'arrérages de rentes viagères, et 1500 livres pour solde d'un prêt consenti aux pauvres de l'Aumône, et auxquels Leclair abandonne 22 livres 10 sols[2].

La carrière artistique de ce paisible bourgeois de Lyon se déroulait ainsi entre ses affections de famille, ses occupations pédagogiques et les manifestations de ses tendances charitables. Il jouait toujours avec grand succès au Concert, et y exécutait, sans doute, les « concertos à grande symphonie et sonates à violon seul » conservés à la bibliothèque de l'Académie de musique qui « pouvait passer, écrivait-on en 1747, pour la plus belle et la plus précieuse du Royaume[3]. » Le violon était très cultivé à Lyon dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, puisque l'*Almanach de Lyon* pour 1762 ne signale pas moins de dix-sept professeurs de violon et de sept pour le par-dessus de viole, parmi les quatre-vingt-sept maîtres de musique qui exerçaient alors dans cette ville[4]. Dans cette pléiade de musiciens, Leclair occupait une situation de premier plan, car aux talents du virtuose il joignait les mérites d'un compositeur fort apprécié. Deux œuvres importantes de lui, *Divertissement champêtre* et *Le Rhône et la Saône,* livret de Dubruit de Charville, furent exécutées au Concert, et du 2 mars au 14 décembre 1768 on entendait de lui une symphonie, des ariettes à grande symphonie et un motet[5].

Les comptes du Concert mentionnent, de loin en loin, les sommes, au demeurant fort modestes, qui reviennent à Leclair en raison de sa collaboration artistique. Une *Liste des pensionnaires du Concert de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon,* pour 1757, porte : MM. Leclair frères (J.-M. II et Pierre) et M. Leclair père (Antoine)[6]. Dans le compte que M. Riverieulx fils, trésorier du Concert, rend en 1765 à MM. les Directeurs, Syndics et Officiers de cet établissement, on relève sous la rubrique : *Dépenses, appointements des pensionnaires du Concert et leçons de musique aux élèves :*

« Au sieur Leclair cadet[7], pour appointements du quartier de janvier, suivant

Dlle Jeanne Leclair, fille, bourgeoise de cette ville, tante de l'enfant. » (*Registres de la Plattière, Naissances.*)

1. *Sonates | à | Deux Violons | Ou Dessus de Viole sans Basse | par | M. Le Clair | pensionnaire de la Ville de Lyon | premier Violon du Concert et de | l'Académie Royale de Musique.* | *Œuvre IIe.* | Gravées par Mlle Bertin | prix 6 livres. | A Paris | chez | Madame Boivin, marchande, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Monsieur le Clerc, marchand, rue du Roule, à la Croix d'Or | A Lyon | chez | Monsieur de Brotonne, marchand rue Mercière A. P. D. R.

2. Archives de la Charité, E 731b, 22 juin 1752.

3. *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon pour l'année de grâce 1747.* Leclair II devait exécuter aussi ses propres compositions, ainsi que celles de son frère J.-M. l'aîné, car l'inventaire de la musique imprimée ou manuscrite formant le fonds du Concert en 1754 et 1757 porte (Ordre O) le *Ier Livre des Sonates* de Leclair l'aîné, gravé in f° et (Ordre A) les *Sonates* de Leclair l'aîné en 2 *Livres sans basse*, autrement dit les œuvres III et XII de *Sonates à 2 violons.*

4. Holstein *loco cit.*, p. 13.

5. Léon Vallas, *Une Famille de violonistes lyonnais, loco cit.*, p. 186.

6. L. Vallas, *L'Académie de Musique de Lyon*, p. 93. — C'est peut-être J.-M. II qui mettait en vente dans les *Petites Affiches* de Lyon, en décembre 1762, « un clavecin d'occasion » (9 et 23 décembre 1762). Ce « M. Leclerc, du Concert », habite quai des Augustins. — Pierre Leclair fut enterré à Saint-Nizier, le 3 avril 1784, « par charité ».

7. Il s'agit sans doute ici de Pierre.

mandat quittancé, 37 livres, 10 sols. » Sur le quartier de juillet de la même année, « MM. Leclair frères » touchent 150 livres. Il s'agit encore ici de Jean-Marie II et de Pierre[1].

Travailleur et économe, Leclair perçoit régulièrement les rentes que lui doit la Charité[2]. Son beau-père, Benoît Grus de la Chesnée, étant mort ab intestat, Leclair, en qualité de « maître des droits de Dlle Suzanne Grus, fille unique et héritière de droit de susdit Benoist Grus », touche en 1761 les 75 livres qui constituaient un terme du loyer dû au défunt par les recteurs de la Charité pour un immeuble dont il était propriétaire[3]. Puis, peu à peu, à travers l'impassible libellé des pièces d'archives, on sent la vieillesse s'appesantir sur le pauvre artiste. En janvier 1775, il doit être malade, puisqu'il ne peut venir toucher lui-même les arrérages de sa rente ; il envoie à la Charité son gendre, un négociant du nom de Laffitte, qui apporte au trésorier de l'Aumône, le sieur Muguet, un certificat de vie signé du curé de Saint-Paul, Potot, et assurant que « monsieur Leclerc est vivant ». On paye alors les 503 livres 5 sols d'arrérages dus au musicien[4]. Le 29 décembre 1776, les recteurs ordonnent encore au trésorier de régler le semestre qui échoit le 1er janvier suivant[5]. Enfin, le 30 novembre 1777, Jean-Marie le second meurt, âgé de soixante-quatorze ans, et est inhumé au cimetière de Saint-Paul, sa paroisse, en présence de son gendre et de son neveu Guillaume-François Vial, de ce neveu dont nous avons retracé le rôle un peu suspect, au moment de l'assassinat de Jean-Marie l'aîné[6].

Le 31 du mois de décembre, le trésorier de la Charité payait à dame Suzanne Grus de la Chesnée, veuve de Jean-Marie II, la somme de 180 livres, pour six mois échéant le 1er janvier 1778 de la rente viagère que cet hôpital devait à ladite veuve Leclair, rente réversible à son profit, sur le pied de 360 livres par an, par le décès de son mari[7].

II

Nous rappelons ici les titres des deux œuvres gravées qu'a laissées Jean-Marie Leclair le second :

I. — *Premier Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (1739).

II. — *Sonates à deux Violons ou dessus de Viole sans Basse, Œuvre IIe* (avant 1751).

Morphologie. — L'œuvre I se compose de douze sonates à violon seul de terminologie italienne et qui s'établissent à quatre ou à cinq mouvements (Sonates III, V, XII); d'ordinaire, ces sonates débutent par une pièce lente, *Adagio* ou *Andante*,

1. Inventaire Chappe, t. XX, p. 354, nos 12 à 18. — Nous rappellerons ici que J.-M. II figurait, comme ses trois frères J.-M. I, J.-M. II et Benoît, pour une somme de 50 livres sur le testament de sa sœur, Jeanne Leclair, en date du 3 septembre 1761, testament qui fut révoqué le 10 septembre 1762, tout en maintenant la même libéralité (Arch. mun. de Lyon, CC 3115, no 101, et CC 3119, no 147).

2. Arch. de la Charité, *Invent. som.*, p. 98 (1759-1760), p. 133 (1768).

3. *Ibid.*, E 831. *Inv. somm.*, p. 110 (1761-1763).

4. *Ibid.*, E 984, 2 janvier 1775.

5. *Ibid.*, E 1008, 29 décembre 1776.

6. « Le 1er décembre 1777, Jean-Marie Leclair, bourgeois de Lyon, décédé hier, âgé de soixante-quatorze ans, a été inhumé dans une fosse au cimetière de Saint-Paul, en présence d'Etienne Lafite, négociant, son gendre, et de Guillaume-François Vial, son neveu, qui ont signé. » (*Registres paroissiaux de Saint-Paul de Lyon*. no 477.)

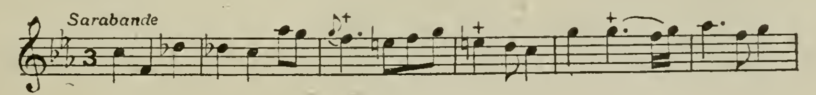
7. Arch. de la Charité, E 1026, 31 décembre 1777.

qui sert d'introduction, et à laquelle succèdent deux mouvements vifs ou animés, *Allemanda, Corrente, Gavotta, Allegro* ou *Giga,* encadrant un *Aria,* lequel reçoit généralement l'épithète de *Gracioso*, ou un *Andante.* Deux Sonates, IV et IX, présentent, comme morceau initial, un *Allegro non tropo*, et adoptent alors le cadre B A A' B'. On voit le *Tambourin* conclure ces deux sonates, avec, dans la Sonate IX, un dédoublement en majeur suivi d'une variation. Enfin, les Sonates III et V se terminent chacune par un *Menueto* varié [1].

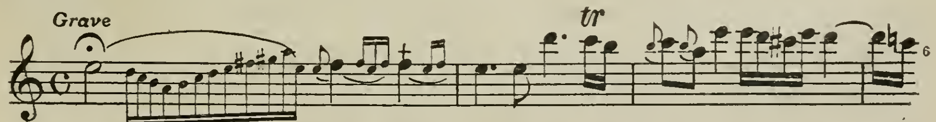
Comme son frère aîné, Leclair impose souvent à ses pièces la forme en *Rondeau,* qu'il s'agisse d'*Arias* [2] ou de *Gavottes* [3]. Les morceaux lents de début cadencent soit à la tonique, soit à la dominante.

Quant au second recueil, qui comprend six sonates à deux violons et dont la terminologie est aussi italienne, il n'admet guère, sauf en ce qui concerne la Sonate V, que des compositions construites sur le type à trois mouvements, avec pièce vive au début et à la fin, flanquant un *Adagio* central. Telle sonate, la deuxième en *sol* majeur, n'admet que des morceaux animés, puisqu'elle encadre une *Gavotta Gracioso* d'un *Allegro* et d'un *Presto*. Signalons aussi que la Sonate III, en *mi* majeur, débute par un *Andante*, auquel s'adjoint un épisode mineur, et que suivent un *Allegro* et une *Caccia* en 6/8. Enfin, il arrive assez souvent à notre auteur de donner à ses *Allegros* conclusifs une allure plutôt modérée, qu'il indique par la désignation *Allegro ma poco* ou *non tropo* [4]. Ici, encore, on rencontre un *Aria Gracioso* traité en Rondeau [5].

Thématique et composition. — La mélodie de Leclair le second ne possède ni la musicalité ni la variété de celle de son aîné; trop souvent, elle manque d'originalité et sent un peu trop la formule et le procédé; ce n'est pas à dire pourtant que le style ne se relève pas de temps en temps; le musicien atteint parfois à une certaine ampleur, comme, par exemple, dans la *Sarabanda* de la troisième Sonate (œuvre I) :



Ou encore, dans ce fragment d'introduction dont on ne saurait méconnaître le caractère majestueux, l'allure libre et fière, et qui présente un point d'orgue figuré :



D'ailleurs, Leclair le second intitule *Fièrement* l'*Aria* de la Sonate VIII, et fait alterner, dans ce morceau, des passages décidés et énergiques avec des groupes portant l'épithète de *gracioso* et qui s'écoulent dans le souple balancement de croches liées de deux en deux [7].

1. La Sonate III conclut par un *Menueto* à 3 couplets; le *Menueto* terminal de la Sonate V comporte 4 couplets.

2. *Aria Gracioso* 3 de la Sonate V; d° des Sonates VI, IX.

3. *Tempo Gavotta* 2 de la Sonate XI.

4. Sonates I, II, VI (*Œuvre* II).
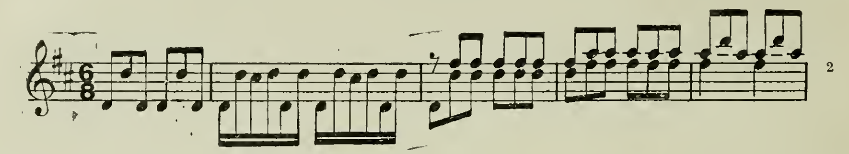
5. C'est l'*Aria Gracioso* 3 de la Sonate I; il présente 2 couplets avec Da Capo.

6. *Grave* C de la Sonate X (*Œuvre* I).
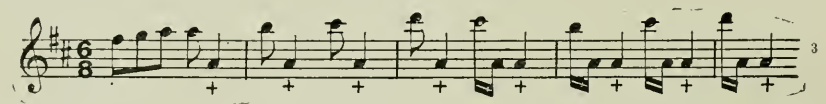
7. Cet *Aria Andante* est une sorte de *Rondeau.*

Ses mouvements vifs ne manquent ni d'élégance ni de légèreté rythmique, et tel *Presto* dévale lestement[1].

Notre auteur aime les sonorités un peu piquantes, un peu acides. Ici, il jouera de façon adroite et joyeuse avec des arpèges de *ré* majeur, en un mouvement de *Chasse,* où il semble que d'alertes fanfares se répondent, et où le violoniste oppose deux parties du registre de son instrument :


[2]
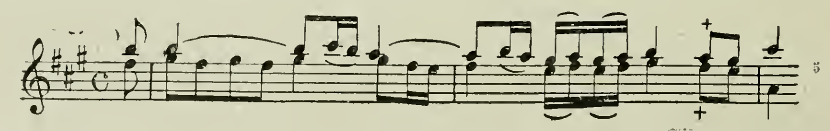
Un peu plus loin, il jettera, au-dessus du plan de la dominante, les notes de la gamme jusqu'à la tonique, puis il présentera ces notes en valeurs moitié plus petites en faisant l'appel du trille sur la dominante :


[3]

On remarquera aussi que dans les sonates à deux violons de l'œuvre II, l'absence de basse incite le musicien à descendre l'harmonie du deuxième violon dans le grave[4].

Dès son œuvre I, Leclair le second manifeste son souci d'étoffer la partie d'accompagnement, et cela en adjoignant à la basse, dans la Sonate IV, un second instrument, l'alto, que notre auteur introduit à l'occasion de l'*Aria Gracioso* de sa composition ; cette adjonction semble plutôt destinée à soutenir le violon de la sonorité voilée de la *viola* qu'à provoquer un dialogue entre les deux instruments. La partie d'alto ne présente point, en effet, d'imitations ; elle ne dessine que quelques contrepoints très simples, et se borne à suivre presque note contre note la marche de l'instrument principal.

En revanche, le fragment suivant montrera que Leclair s'entend à faire mouvoir librement les parties dans les mouvements en style fugué :


[5]

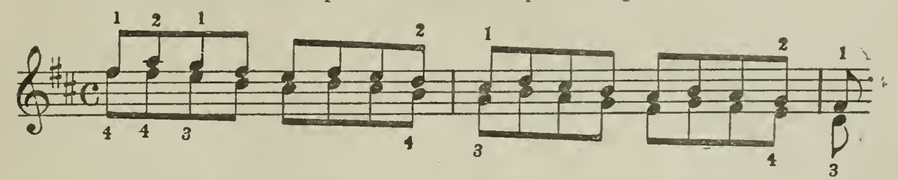
De même, les sonates à deux violons de l'œuvre II témoignent de sérieuses qualités d'écriture ; les instruments dialoguent avec assez d'habileté, mais ce dialogue s'effectue sans grande originalité et se borné, le plus souvent, à l'échange de courtes formules et de traits insignifiants. Il n'y a là, somme toute, qu'une assez pauvre scolastique, où les effets de vielle avec pédale, les passages en tierces et en sixtes, si goûtés alors, ne pèchent pas par excès de discrétion. Toutefois, comme dans l'œuvre I, on rencontre çà et là de la gaieté, de l'entrain ; nous signalerons le bel *Adagio* 3/2 de la sonate II en *ré* majeur, et la *Caccia* 6/8 de la Sonate III en *mi* majeur, avec ses fanfares et ses échos dans le goût de l'époque.

1. *Presto* 2/4 de la Sonate V (*Œuvre* I).
2. *Allegro* 6/8 de la Sonate VI. — Il y a aussi une *Caccia* 6/8 à la fin de la Sonate III.
3. *Ibid.*
4. *Adagio* 3 de la Sonate V (*Œuvre* II).
5. *Adagio* C de la Sonate VII (*Œuvre* I).

Au point de vue composition, toutes ces sonates adoptent le type binaire pour leurs mouvements vifs, avec oscillation de la tonique à la dominante, et vice versa; quelques réexpositions apparaissent à la fin de plusieurs *Allegros*. Quant à la basse, elle se présente, dans l'œuvre I, sous un aspect des plus corrects, et il n'est point rare d'y relever de solides marches d'harmonie.

Technique. — Leclair le second est un fort adroit technicien du violon; il multiplie les arpèges, les trilles simples et doubles, les traits en *staccato*, et démanche avec autant de facilité que de hardiesse. L'*Allegro* 3/4 de la Sonate V, en *fa* majeur (œuvre II), contient des gammes rapides en triples croches, lesquelles sont l'indice d'une virtuosité assurée, et qui nécessitent une grande netteté d'articulation. De même, au cours du premier mouvement de la Sonate VI en *ré* majeur (œuvre II), les deux violons jonglent au moyen de passages haut perchés d'une exécution assez vétilleuse[1]. Leclair pratique aussi le bariolage sur deux cordes[2], et aime les effets d'unisson sur deux cordes[3].

Voici, enfin, quelques-uns de ses doigters. Dans le passage en tierces qui suit, il évolue de la deuxième à la première position; après avoir fait le *fa* à l'unisson sur la chanterelle et sur le *la* par extension du petit doigt :



On le voit aussi descendre de la cinquième position par régressions successives du premier doigt :



Leclair le second se présente donc à nous comme un violoniste de métier accompli; il fait le plus grand honneur à l'école lyonnaise.

1. *Allegro* 6/8 de la Sonate VI (*Œuvre* II).
2. *Allegro* C de la Sonate I (*Œuvre* II).
3. *Allegro* 2/4 de la Sonate XI (*Œuvre* I).
4. *Aria Andante* de la Sonate VIII (même œuvre).
5. *Allegro* 2/4 de la Sonate XII (même œuvre).

CHAPITRE VI

Baptiste et Mondonville.

SOMMAIRE

Jean-Baptiste Anet, dit *Baptiste*, élève de Corelli. — Rival de Guignon au Concert spirituel. — Il se retire en Lorraine à la cour de Stanislas Leckzinski et meurt à Lunéville. — Son œuvre. — *Quentin le jeune* imite Leclair et Tartini. — *Antoine Favre*. — *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville*. — Sa jeunesse et son séjour à Lille. — Ses débuts au Concert spirituel; ses motets; il devient sous-maître de la chapelle royale. — Mondonville à Lyon et au théâtre des Petits-Cabinets. — Son mariage; il devient codirecteur du Concert spirituel. — Arrangements symphoniques, ouvrages lyriques, concertos avec voix; *Titon et l'Aurore*, *Daphnis et Alcimadure*. — La remise du *Thésée* de Lully; l'histoire des motets de Mondonville. — Il meurt à Belleville. — Son œuvre de violon; les *Sons harmoniques*. — Son frère *Mondonville le jeune*.

Ces deux noms, Baptiste et Mondonville, rappellent deux des plus célèbres contemporains de Leclair : Baptiste Anet, qu'une carrière errante conduisit d'abord à Rome, puis à Paris et enfin à Lunéville; Mondonville, personnage important et remuant qui présida aux destinées du Concert spirituel, s'illustra durant la fameuse Guerre des Coins, et inventa les sons harmoniques. Le premier reste un peu disciple de Corelli, alors que le second, doué d'activité et d'imagination, cherche des voies nouvelles, tant dans le domaine de la musique lyrique que dans celui de la musique instrumentale. Mondonville est, sans contredit, une des figures les plus curieuses du monde musical du dix-huitième siècle.

Jean-Baptiste Anet.

I

Un musicien que ses contemporains appelaient Baptiste tout court, et qui, en réalité, se nommait Jean-Baptiste Anet, a laissé une réputation extrêmement brillante au début du dix-huitième siècle; on le considérait alors, en France, comme le premier violoniste de son temps. « Baptiste, écrit Ancelet, a été le premier violon de son temps; il avait le tact excellent, de la justesse et de l'archet[1]. » Daquin l'appelle « le plus grand violon qui ait jamais existé[2] », et se sert de Baptiste comme de terme de comparaison à l'égard des instrumentistes d'une autre génération, tels que Gaviniès par exemple : « Quels sons vous entendez! écrit Daquin à propos de cet artiste, quel coup d'archet! que de force! que de grâce! C'est Baptiste lui-même[3] ! »

Jusqu'à présent, la généalogie du célèbre Baptiste est demeurée assez confuse; un autre violoniste portant non seulement le même nom, mais encore les

1. Ancelet, *Observations sur la Musique et les Musiciens*, 1757, pp. 12, 13.
2. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres dans les sciences... sous le règne de Louis XV*, 1752, p. 130.
3. *Ibid.*, p. 139.

mêmes prénoms que lui, vivait à Paris à la fin du dix-septième siècle et pendant les premières années du dix-huitième, et on a voulu faire du grand Baptiste le fils de ce dernier. Nous examinerons ce qu'il faut penser de cette manière de voir, en exposant par ordre chronologique les documents que nous avons pu recueillir sur les deux Jean-Baptiste Anet, que nous désignerons provisoirement, et pour la clarté de notre exposition, par les dénominations de Jean-Baptiste I et de Jean-Baptiste II.

*
* *

Le nom des deux Jean-Baptiste a reçu diverses orthographes : Anet, Annet, Anette, Annette et Hanet. Il y a des Anet à Paris, des Annet, des Annette et des Hanet en Lorraine et dans l'Orléanais[1]. Un vigneron parisien appelé Jean Hanet vend, en 1666, un immeuble à un tailleur d'Asnières[2]. Ce Jean Hanet avait pour contemporain un joueur d'instruments du nom de Claude Anet, dont le fils Jean-Baptiste se marie à Saint-Sulpice le 21 août 1673, ainsi qu'en témoigne son acte de mariage, qui nous apprend sa qualité « d'officier de la Chambre de Mgr le duc d'Orléans », son âge, vingt-deux ans, et le nom de sa femme, Jeanne Vincent, âgée de dix-neuf ans, fille de Marin Vincent, tapissier[3]. Jean-Baptiste I appartenait donc à une famille de musiciens, et sa naissance remonte aux environs de 1651. Musicien de Monsieur en 1673, Jean-Baptiste I figure encore parmi les neuf violons de ce prince en 1674; il signe à cette époque sur une quittance de 1800 livres, pour gages et nourriture de ces instrumentistes, et son nom Baptiste, tracé d'une écriture lourde et maladroite, se lit à côté de ceux de Jacques Duvivier, J.-B. Prieur, Jacques Nivelon, Edme Dumont, Pierre Marchand et Guillaume Dufresne[4].

Jean-Baptiste I se livrait aussi au professorat, et Abraham du Pradel le cite parmi les « maîtres pour le dessus de violon » qui exerçaient à Paris en 1692. Baptiste demeure alors Cloître Saint-Honoré[5]. C'est encore lui qui, sous la désignation de Baptiste Hanet, est inscrit dans la première classe du rôle de la capitation, pour la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instruments de musique de Paris, pour l'année 1695. Il paye 12 livres, et son nom s'accompagne de la mention suivante : « Ayant payé ailleurs, déchargé[6]. »

Un contrat du 16 novembre 1696 nous apprend que Jean-Baptiste I, veuf à cette époque, épousait en secondes noces une demoiselle Louise Chaulet[7]. Trois ans plus tard, à la date du 8 février, il entrait aux 24 violons et remplaçait dans cette compagnie François Marillet de Bonnefonds[8]. Le 9 mars 1699, une ordonnance de décharge, signée à Versailles, prescrit au trésorier des Menus de payer

1. Voir notre article : *Un Grand Violoniste de l'anc. régime*, *Rev. music.*, 15 nov. 1905, p. 549.

2. Bibl. nat., *Cab. des Titres*, *Pièces originales*. Vente d'une maison faite à Estienne Carron par Jean Hanet, vigneron à Paris, et sa femme Marguerite Lestorsau, le 14 oct. 1666, n° 1473.

3. Vidal, *Les Instruments à archet*, t. II, p. 247. Extrait des Registres de la paroisse Saint-Sulpice à Paris.

4. *Ibid.*, t. II, p. 247 (en note). Cette pièce est tirée de la collection du marquis de Saint-Hilaire.

5. *Le Livre commode des adresses de Paris pour 1692*, par Abraham du Pradel [Nicolas de Blegny], t. I, pp. 210, 211.

6. Arch. nat., Z1h 657.

7. *Contrat de mariage* du 16 novembre 1696. — Minutes de Me Bertrand Taillet, notaire à Paris.

8. Arch. nat., O143, f° 53. Ordonnance de Versailles du 8 février 1699 : Retenue de joüeur de violon de la Chambre pour Jean-Baptiste Anette par la mort de François Maillet de Bonnefonds.

« à Jean-Baptiste Anette, violon, les gages du sieur Bonnefonds, à la place duquel il a été pourvu, depuis la mort dudit Bonnefonds jusques au 8 février 1690[1] ».

C'est encore Jean-Baptiste I dont il est question dans une pièce des 24 violons conservée aux Archives nationales et consistant dans la quittance suivante que lui délivre Aubert, le syndic de la communauté des maîtres à danser :

« Je soussigné, sindicq de La Communauté des maistres à densser et L'un des vingt-quatre viollons du roy, recognois avoir reçeu du sieur Babtiste, nostre camarade, La somme de 72 livres qu'il avoit reçeue du trésorier de Monsieur, pour Les Estrennes du 1er janvier de la présente année, de laquelle somme je tiens quitte Ledit sieur Babtiste, et promets Lemployer au payement de La salle de Saint-Julien où nous faisons nos concerts, suivant l'intention de la compagnie des 24, et d'en rendre compte à ladite compagnie toutes fois et quante. Fait à Paris, ce deux avril 1700.

« AUBERT[2]. »

Comptable minutieux et diligent, le sieur Jean Aubert ne se faisait pourtant pas faute d'affirmer de temps en temps son indépendance à l'égard de la compagnie des 24; ce qui le prouve, c'est que celle-ci rédige, en juillet 1700, une protestation relative aux agissements d'Aubert, protestation que Baptiste signe en même temps que Senallié le père. Le syndic s'obstinait à vouloir jouer le dessus, alors qu'on lui avait prescrit de jouer la quinte[3].

Nous pouvons suivre Jean-Baptiste I depuis son entrée, 1690, à la musique de la chambre, jusqu'à sa mort. L'*État de la France* de 1702 le mentionne au nombre des « dessus de violon[4] », et les registres de la cour des Aides l'inscrivent en 1706 et 1707 pour des gages de 365 livres[5]. Enfin, les comptes des Menus-Plaisirs n'oublient pas Jean-Baptiste Anette en 1707 et 1708. Le violoniste mourut le 26 avril 1710, à l'âge de cinquante-neuf ans, et fut remplacé aux 24 violons par Louis Francœur[6].

Par ordonnance royale, datée du 4 octobre 1711, sa veuve, Louise Chaulet, recevait les gages qui lui étaient dus, depuis le 1er janvier 1710, jusqu'au jour de sa mort[7]. Sur son testament, en date du 7 août 1738, Louise Chaulet, « veuve de Jean-Baptiste Hanet, dit Baptiste, l'un des 24 violons de la Chambre et musique ordinaire du Roy », et qui habitait à Paris, rue Carpentier, paroisse Saint-Sulpice, dans une maison appartenant à la succession de M. de Montorcy, se déclarait atteinte de paralysie et dans l'impossibilité absolue de signer. Elle désignait madame de Montorcy pour son exécutrice testamentaire, et lui demandait de faire vendre son modeste mobilier pour en distribuer le montant aux pauvres, après prélèvement des frais funéraires[8].

La vie de Jean-Baptiste I s'écoula obscurément, partagée qu'elle fut entre des devoirs officiels et les travaux du professorat. Il ne reste point d'œuvres du

1. Arch. nat., O[1]43, f° 82.

2. *Ibid.*, O[1]842[3]. Jean Aubert était titulaire, depuis 1691, avec Thomas Duchesne, Vincent Pesant et Jean Godefroy, d'un des 4 offices de jurés syndics institués par Louis XIV, en remplacement des jurés élus de la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instruments de Paris.

3. *Ibid.*

4. *Etat de la France pour 1702*, t. I, p. 230.

5. Arch. nat., Z[1a] 486.

6. Arch. nat., KK 215, f° 27 (1707) et KK 216, f° 26 (1708). O[1]54, f° 87. Ordonnance de Versailles du 8 juin 1710. — Retenue du 26 mai 1710. O[1]54, f° 77.

7. *Ibid.*, O[1]55, f° 155v°.

8. *Testament* Chaulet, veuve Hanet, passé devant Me Duport, notaire au Châtelet. Insinué le 13 août 1738. — Minutes de Me Meunié, notaire à Paris.

musicien, tandis que son prédécesseur aux 24 violons, Bonnefonds, compte parmi les auteurs dont le volume 26, aujourd'hui disparu, de la collection Philidor, renfermait des compositions. C'est peut-être Jean-Baptiste I que le *Mercure* d'août 1738 désigne sous le nom de Baptiste père, et qu'il range parmi les élèves de Lully, avec Verdier, Joubert, Marchand, Rebel et Lalande[1].

*
* *

Venons-en maintenant à Jean-Baptiste II, dont on a voulu faire le fils de Jean-Baptiste I, thèse qui, comme nous allons le voir, ne semble guère soutenable[2]; toutefois, les documents qui concernent ce musicien présentant des contradictions qui maintiennent encore une grande obscurité autour de sa parenté avec Jean-Baptiste I, nous n'entendons formuler aucune conclusion ferme à son égard.

On lit, en effet, dans le *Journal manuscrit de Durival* conservé à la Bibliothèque de Nancy, l'indication suivante, à la date du 14 août 1755 : « Le même jour (14 août 1755), mourut à Lunéville, à l'âge de plus de quatre-vingt-quinze ans, Jean-Baptiste Anet, violon célèbre, connu sous le nom de Baptiste. Il y avait longtemps qu'il était dans la musique du roy de Pologne[3]. » Nous avons cherché à vérifier l'assertion de Durival, et nous avons pu retrouver à Lunéville l'acte de décès de Jean-Baptiste II. Le voici dans son texte intégral :

« L'an 1755, le 14e Aoust, à quatre heures et demie du soir, est décédé, en cette paroisse, le sieur Jean-Baptiste Anet, dit Baptiste, garçon majeur, premier violon de la Musique du Roi, âgé de quatre-vingt-quatorze ans, après avoir été confessé et avoir reçu le Saint Viatique et l'Extrême-Onction. Son corps a été inhumé le lendemain dans le cimetière de cette paroisse, avec les prières ordinaires, en présence des témoins soussignés :

« J. Vautier; Claude-François Gay;
« G.-G. Le Roy; Ch. Rey, curé[4]. »

Il résulte de ce document que le renseignement de Durival est exact, sauf en ce qui concerne l'âge du défunt. Déjà A. Jacquot, dans son livre *La Musique en Lorraine,* avait indiqué que Jean-Baptiste Anet était mort à Lunéville en 1755[5], information qu'il avait puisée dans la *Biographie de Lorraine* de Michel où on peut lire : « Anet est mort à Lunéville en 1755[6]. »

A l'époque où A. Jacquot écrivit son ouvrage (1882), la bibliothèque de Nancy

1. *Mercure de France,* août 1738, p. 1726.
2. Présentée par M. Vidal dans son livre précité, cette thèse a été adoptée par A. Pougin (*Ménestrel,* 1896, no 12, p. 91) et par Michel Brenet (*Les Concerts en France sous l'ancien régime,* 1900, p. 125).
3. *Journal de Durival,* t. VI, fo 16vo, no 1313 du Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque publique de Nancy, t. XLII du Catalogue des Bibliothèques publiques de France. Nous devons ce renseignement à l'obligeance de MM. Favier, conservateur de la Bibliothèque de Nancy, et Duvernoy, archiviste de Meurthe-et-Moselle, auxquels nous exprimons ici toute notre reconnaissance. Le *Journal de Durival,* qui comprend les nos 1310 à 1323 du Catalogue des Manuscrits de Nancy, se compose de douze cahiers de format in-4o, contenant le journal météorologique des années 1737 à 1795 inclusivement, et diverses anecdotes relatives à l'histoire de Lorraine, tant en vers qu'en prose, rédigés par M. Durival l'aîné, de son vivant lieutenant général de police à Nancy et retraité à Heillecourt.
4. Registres de la paroisse Saint-Joseph à Lunéville, 49e feuillet, p. 97.
5. Albert Jacquot, *La Musique en Lorraine,* 2e édition, Paris, 1882, p. 160.
6. Michel, *Biographie historique et généalogique des Hommes marquants de l'ancienne province de Lorraine,* Nancy, 1829, p. 18.

ne possédait pas encore le manuscrit de Durival; depuis, A. Jacquot paraît avoir eu connaissance de ce manuscrit, comme le prouve la note qu'il a publiée en 1903 sur Jean-Baptiste Anet[1]. De la pièce transcrite ci-dessus, il résulte que Jean-Baptiste II, mort en 1755, à quatre-vingt-quatorze ans, et né, par conséquent, vers 1661, ne peut pas être le fils de Jean-Baptiste I qui naquit seulement dix ans auparavant, en 1651. Ce dernier, ainsi que nous l'avons vu, se maria pour la première fois en 1673, de sorte que, si Jean-Baptiste II est son fils, l'âge porté sur son acte de décès doit être diminué d'au moins treize ans, et ramené à quatre-vingt-un ans environ; mais rien n'autorise à supposer qu'une erreur aussi considérable se soit glissée dans cet acte.

Pourtant, d'autres documents, émanant de contemporains, laissent supposer que, vers 1700, Jean-Baptiste II, qui, d'après son état civil, avait alors une quarantaine d'années, était encore un tout jeune homme. La première mention que nous relevions sur son compte se trouve dans le *Mercure* de novembre 1701, sous la rubrique du *Journal de Fontainebleau :* « Le Roy entendit le dimanche 23 octobre, après son souper, dans son Cabinet, un concert exquis d'airs italiens, exécutés par les sieurs Forcroy pour la viole, Couperin pour le clavecin et *le jeune Baptiste,* qui est à M. le duc d'Orléans, pour le violon. Le Roy parut surpris de l'excellence de ce dernier qu'il n'avait point encore entendu[2]. » Ainsi, Jean-Baptiste II appartenait à la musique du duc d'Orléans comme Jean-Baptiste I, et jouait pour la première fois devant Louis XIV, en octobre 1701, à la grande satisfaction du souverain; de plus, on le désignait alors sous le nom de *jeune Baptiste.*

Sans doute, cette dénomination peut paraître surprenante, appliquée à un homme de son âge, mais, comme nous l'avons indiqué dans un travail précédent sur les deux Anet[3], on peut donner à la qualification du *Mercure* un sens très différent de celui qui ressort du texte à la première lecture, car il suffit d'interpréter l'expression, « jeune Baptiste » dans le sens de « Baptiste le jeune », usitée alors pour désigner un cadet.

Malheureusement, Lecerf de la Viéville rapporte en 1702 une anecdote dont Jean-Baptiste II est le héros, anecdote qui, d'une part, surenchérit sur le récit du *Mercure* à l'égard de l'âge du violoniste et qui, d'autre part, enregistre le peu de succès remporté par Anet, lors de sa première audition en présence de Louis XIV; de telle manière qu'en rajeunissant Baptiste, Lecerf contredit encore davantage l'état civil du musicien, et en signalant son échec auprès du roi, le même auteur infirme la relation du *Mercure.* Lecerf veut montrer combien Louis XIV était attaché à la musique française et combien peu il se laissait toucher par le « merveilleux et les vitesses des symphonies italiennes ». Écoutons-le, il va nous dire : « l'histoire récente que mille gens ont contée ». « Un courtisan hors de la foule, qui avait vanté au roi ces symphonies, lui amena le *petit Batiste,* violon françois, qui a joint trois ou quatre années d'études, sous Corelli, à une disposition surprenante. Les intérêts de l'Italie étoient en bonne main. Vous concevez que le petit Batiste avait encore étudié sa leçon. Il joua des vitesses qui auraient fait pâmer Mademoiselle de plaisir ou de frayeur, avant que Madame l'eût prêchée.

1. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements,* 1903, p. 680.
2. *Mercure galant,* novembre 1701, p. 207.
3. *Un Grand Violoniste de l'ancien régime* (*Revue musicale,* 15 novembre et 1er décembre 1905).

Le roi écouta avec toute l'attention que l'Italie pouvoit souhaiter, et lorsqu'elle s'attendait à être admirée : qu'on me fasse venir, dit-il, un violon de ma Musique. Il en vient un; on ne le nomme point : c'en fut apparemment quelqu'un d'un mérite médiocre qui se rencontra là. Un air de *Cadmus*, dit le Roi. Le violon joue le premier d'où il se ressouvient, un air simple, uni, et *Cadmus* n'est pas celui de nos opéras, d'où l'on eût le mieux aimé en prendre un, si cela avoit été prémédité. Je ne sçaurois que vous dire, monsieur, dit le Monarque au Courtisan, voilà mon goût à moi, voilà mon goût. — Je l'avois déjà entendu conter, ajouta Mme du B...; on prétend que rien n'est plus sûr, et on compte aussi que Monseigneur, à qui toute la France connoît un esprit extrêmement droit, ayant voulu entendre Batistin[1] et Marchand, de la Musique du Roi, jouer de la Basse de violon, préféra fort haut le François à l'Italien, malgré les soins et les insinuations de ceux qui lui présentaient celui-là[2]. » Ainsi, Baptistin n'aurait pas été plus heureux que Baptiste, comme champion de la musique italienne. Du récit de Lecerf, nous ne retiendrons ici que l'appellation de « petit Batiste » dont il use vis-à-vis d'Anet; en vérité, on ne conçoit guère que se puisse désigner ainsi un homme né en 1651, à l'occasion d'un fait qui, nous le savons par le *Mercure*, se passa en 1701. La biographie de Jean-Baptiste II s'enveloppe donc encore d'une grande obscurité. Pourtant, l'acte de décès de 1755 semble opposer un démenti à la thèse qui fait de Jean-Baptiste II le fils de Jean-Baptiste I, et nous serions porté à croire que notre musicien était le frère cadet de Jean-Baptiste I; dans cette hypothèse, il faudrait considérer l'expression employée par Lecerf en 1702 comme n'ayant qu'une signification rétrospective[3].

Sur l'enfance et la jeunesse de Jean-Baptiste II, les documents précis font défaut; on assure qu'il voyagea en Allemagne et en Italie, et nous savons qu'il reçut à Rome les leçons de Corelli. Lecerf l'appelle « le fils adoptif de Corelli[4] », et l'abbé Pluche prétend que le maître italien, émerveillé de la précocité de son talent et de la façon dont il avait « saisi le goût » de ses pièces, l'embrassa et lui fit don de son archet[5]. L'histoire des voyages de Jean-Baptiste II reste à écrire; toujours est-il que, comme nous le verrons par la suite, son œuvre reflète à n'en pas douter l'influence de Corelli; l'anecdote narrée par Lecerf dévoile les tendances italiennes du violoniste, et deux relations du *Mercure*, datées respectivement de 1703 et de 1704, viennent encore confirmer ce que les contemporains disaient de son éducation romaine.

Le *Mercure* écrit, au mois de novembre 1703 : « Le soir [à Fontainebleau], pendant le souper où estoit la Reine d'Angleterre, il y eut un concert de Musique italienne exécuté par deux illustres musiciens de Rome, nommez Pasqualini[6], qui furent accompagnez par les sieurs Antonio et Baptiste, excellens violons attachez à Mgr le duc d'Orléans, et par le sieur Marchand, ordinaire de la Musique du Roy, très singulier pour la Basse de violon[7]. » Nous retrouvons ici deux des

1. Il s'agit ici de Baptistin Stück.

2. Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 2e partie, pp. 350, 351.

3. A. Pougin cite une assertion de Castil-Blaze qui confirmerait notre thèse. Castil-Blaze signale, en effet, parmi les symphonistes que Lully dirigeait en 1673 et 1674 : *Baptiste aîné* et *Baptiste cadet* (*Ménestrel, loco cit.*, p. 91).

4. Lecerf, *loco cit.*, t. II, p. 118.

5. Pluche, *Spectacle de la Nature*, t. VII, p. 103.

6. Sur les Pasqualini, voir H. Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, 1913, p. 87. C'étaient des parents du célèbre castrat Marc-Antonio Pasqualini qui chanta dans l'*Orfeo* de Luigi Rossi, en 1647 (rôle d'Aristée).

7. *Mercure*, novembre 1703, pp. 210, 218.

musiciens italianisants que cite Lecerf, Baptiste et Marchand, et ce n'est certainement pas sans intention qu'on avait choisi Baptiste pour accompagner les Pasqualini.

De même, en 1704, à l'occasion d'une fête donnée chez le duc de Gramont en l'honneur du duc d'Albe, Anet prend part à un concert italien : « Il y eut, à la sortie de table, un concert de tous les plus beaux airs espagnols et italiens qui se sont faits en France, dont tous les concertans estoient vestus à l'Espagnole; ils estoient tous choisis parmy ce qu'il y a de meilleur ici, tant pour les voix que pour les instrumens, et les sieurs Baptiste et Loyson y furent fort applaudis[1]. »

Des documents d'archives permettent de suivre la carrière du musicien à partir de 1717. Les états des Menus-Plaisirs de cette année-là nomment J.-B. Anette parmi les symphonistes qui touchent 850 livres pour leur nourriture et leur entretien[2], et c'est à la musique de la chapelle royale que compte le violoniste, ainsi que nous le constatons sur l'*État de la France* de 1722[3]. Sur le privilège général qu'il prend le 4 mai 1724, « pour plusieurs Sonates et autres pièces de musique instrumentale de sa composition[4] », Jean-Baptiste Anet est qualifié de musicien ordinaire de la chambre. Il appartenait donc à deux des corps de la musique du roi. Très choyé à la cour et à la ville, Baptiste avait alors pour élève un prince de sang royal, Louis-Charles de Bourbon, comte d'Eu, auquel il enseignait le violon, et auquel il dédie son œuvre I intitulée ***Premier Livre de Sonates à Violon seul et Basse continue.*** En voici la dédicace :

« Je suis redevable à Votre Altesse Sérénissime de l'approbation qu'elle a bien voulu donner jusqu'à présent à mes compositions, et du plaisir qu'elle a témoigné prendre à les entendre exécuter, et je suis encore plus sensible à l'honneur qu'elle m'a fait en daignant prendre de mes leçons sur la musique instrumentale que je professe et pour laquelle elle a receü de la nature des dispositions si heureuses, qu'elle a acquis en peu de temps la théorie et la pratique de cet art, dans un degré de perfection où peu de personnes parviennent après une étude de beaucoup d'années[5]. »

La réputation dont jouissait Anet ne pouvait manquer d'intéresser Philidor qui venait de fonder le Concert spirituel et qui s'empressa de s'assurer le concours du célèbre virtuose. Anet fit des débuts retentissants aux Tuileries, pendant la semaine de Pâques de 1725 : « Ce qu'il y a encore de bien piquant pour le public dans ce dernier concert, rapporte le *Mercure,* c'est une espèce d'assaut entre les sieurs Battiste, François et Guignon, Piémontais, qu'on regarde comme les deux plus excellents joueurs de violon qui soient au monde. Ils jouèrent tour à tour des pièces de symphonie, seulement accompagnés d'un Basson et d'une Basse de Viole, et ils furent tous deux extraordinairement applaudis. Le sieur Battiste joua sans aucun accompagnement des Préludes qui furent aussi extrêmement applaudis[6]. »

Nous verrons en effet, par la suite, que Baptiste Anet excellait dans les préludes. Quantz, qui passa huit mois à Paris, d'août 1726 à mars 1727, parle avec

1. *Mercure,* janvier 1704, p. 327.
2. Arch. nat., $O^1$2846, f° 22.
3. *Etat de la France* pour 1722, t. I, p. 156.
4. M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 129.
5. *Premier Livre | De Sonates | A Violon seul | Et la Basse Continüe | Dédiez à S. A. S. Monseigneur | Le Comte d'Eu | Composez | Par M. Baptiste Anet | Ordinaire de la Musique du Roy.* | Paris, 1724. Gravé par L. Hüe. — Anet demeure alors place du Manège, vis-à-vis l'hôtel d'Armagnac.
6. *Mercure,* avril 1725, p. 836.

éloge des deux rivaux : « Le premier, dit-il, jouait dans le goût français, le deuxième dans le goût welche[1]. »

Ces deux « excellents joueurs de violon » poursuivent leurs succès au Concert spirituel les 30 et 31 mai 1725, et, en février 1726, le *Mercure* cite Baptiste comme ayant pris part aux concerts de janvier à Marly[2]. D'ailleurs, on s'arrachait le violoniste, et Marpurg enregistre l'enthousiasme qu'il provoquait, en racontant une anecdote assez comique, qui, chose étrange, a échappé à Fétis. Il s'agit d'un certain marquis, grand admirateur de Baptiste, mais dont les sollicitations auprès du musicien demeurent vaines; de guerre lasse, le marquis se décide à l'aller querir à son domicile, probablement rue d'Argenteuil, vis-à-vis la petite porte Saint-Roch, et le trouve en train de surveiller la cuisson d'une superbe volaille; pris au gîte, Baptiste accepte enfin d'aller jouer chez son persécuteur; il lui impose toutefois une condition expresse : pendant son absence, celui-ci continuera la besogne du rôtisseur. Le marquis s'installe alors près de la rôtissoire, mais aussitôt que Baptiste a tourné les talons, il saute en voiture, et, arrivé chez lui, se cache derrière un paravent afin de prendre incognito sa part du concert. Dès que le violoniste, une fois son morceau terminé, fait mine de remiser son instrument, le marquis regagne sa voiture, afin de retourner au plus vite à sa faction culinaire. Il remercia Baptiste, lui donna une douzaine de pistoles et se félicita de voir que le rôti n'était pas brûlé[3].

Nous n'aurions pas du reste besoin de ce trait pour nous convaincre qu'il était bon vivant et d'humeur joviale. A l'encontre de Jean-Baptiste I, qui se maria deux fois, Jean-Baptiste II demeura opiniâtrément célibataire[4].

Il avait de l'enjouement et même de l'esprit, et la dédicace de sa deuxième œuvre consistant en *Deux Suites de Pièces à deux Musettes*[5], dédicace qu'il adresse à son ami Colin Charpentier, le fameux joueur de musette, nous est une preuve de ses dispositions malicieuses. Il écrit : « Ne viens pas me dire, avec ta modestie ordinaire, que je ferais beaucoup mieux d'imiter ceux de mes confrères qui mettent de grands noms à la tête de leurs ouvrages pour servir de parapets contre la critique; car je te répondrai là-dessus que ton nom fera plus d'honneur à mes pièces que ne luy en pourrait faire celuy du Grand-Mogol même... Veut-on des qualités personnelles? N'es-tu pas ce qu'on appelle un joli garçon[6]? » Ce que nous savons des tendances italiennes de Baptiste laisse supposer que le violoniste qui exécuta en 1728, au Concert spirituel, le célèbre *Concerto des Quatre Saisons* de Vivaldi, n'était autre que l'ami de Colin Charpentier[7].

1. Quantz, *Lebenslaüfe* (Marpurg, t. I, p. 238).
2. *Mercure*, juin 1725, p. 1199, et février 1726, p. 389.
3. Marpurg, *Nachricht von französischen Violinisten*, pp. 467, 468. Marpurg rappelle qu'on a raconté, sur le compte de Baptiste, presque autant d'aventures extraordinaires que sur celui de l'organiste Marchand.
4. Son acte de décès porte, en effet, la mention « garçon majeur ».
5. *Deuxième œuvre | de | M. Baptiste | Contenant | Deux Suittes de Pièces | à deux Musettes | Qui conviennent à la Flûte Traversière | Hautbois, Violons, comme aussi aux Vielles.* | Paris, 1726. Gravé par L. Hüe. Ce « deuxième œuvre » se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire; la collection Ecorcheville en contenait un exemplaire ayant comme frontispice une fort jolie estampe gravée par Surugue d'après Coypel et représentant le berger Daphnis muni de sa musette enrubannée. Anet demeure alors rue d'Argenteuil, vis-à-vis la fausse porte Saint-Roch, chez M. Costrot, marchand cordonnier.
6. Lettre dédicatoire de l'œuvre II. — Sur Colin Charpentier voir M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, pp. 211 et suiv.
7. *Mercure*, février 1728, p. 386. Le concerto des Quatre Saisons, « excellente pièce de symphonie », fut joué au concert du 7 février.

Toujours est-il qu'en 1729 il accompagnait la cour à Marly pendant son déplacement de février, et touchait à cette occasion, sur les Menus, 42 livres pour les sept concerts auxquels il avait pris part[1]. A cette époque, Baptiste avait trouvé un autre protecteur dans la personne du fameux comte de Clermont, dont les goûts littéraires et artistiques s'étaient déjà manifestés par la fondation, dans son hôtel, d'une sorte d'académie ; ce personnage « aimait en enragé la musique et les ballets »; il était lui-même, rapporte M. Cousin, un « musicien agréable dans les salons[2] ». Malgré la belle profession de foi adressée à Charpentier, Baptiste, en termes fort courtisanesques, dédiait à Clermont son œuvre III, qui porte la date de 1729, et qui consiste en *Sonates à Violon seul et Basse continue* :

A Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Comte de Clermont.

« Monseigneur,

« Ce petit ouvrage que je n'osois produire en particulier qu'en tremblant, va paroître avec hardiesse en public, puisqu'il a plû à Votre Altesse Sérénissime de le mettre sous sa protection. Je lui crois présentement des beautés que je ne lui connaissois pas. Et je me flatte que personne n'osera mépriser ce que Votre Altesse Sérénissime approuvera. Je ne demande donc grâce qu'à Elle seule, et la suplie de ne pas Examiner les imperfections de mon travail avec les yeux qui pénètrent tout, et jugeant de mon zèle par mon intention plutôt que par mon ouvrage, d'Etre persuadée que de tous les hommes qui vivent, il n'y en a point qui soit, avec plus de soumission, plus d'ardeur et plus de respect,

« De Votre Altesse Sérénissime, le très humble et très obéissant serviteur.

« BAPTISTE[3]. »

Puis, il publie sa deuxième œuvre de musette (1730[4]), et reparaît deux ans plus tard au Concert spirituel où, le dimanche de la Passion, 30 mars, il fait entendre quelques-unes de ses œuvres : « Le sieur Batiste, écrit le *Mercure*, excellent simphoniste, s'y est distingué, et a joué sur le violon différentes Pièces de sa composition, avec beaucoup d'applaudissemens[5]. »

Le 23 février 1734, Anet renouvelait son privilège de 1724, et cela, pour une durée de six ans[6]. Il publiait alors sa troisième œuvre de musette, qu'il dédiait comme la première à son ami Charpentier, et sur le titre de laquelle il se qualifie d'« Ordinaire de la Musique du Roi », ce qui permet de penser qu'il n'avait point encore quitté la capitale; mais l'*État de la France* en 1736 ne porte plus son nom. C'est, sans doute, vers cette époque que Baptiste, qui comptait alors plus de soixante-quinze ans, s'en alla chercher une retraite en Lorraine, à la cour de l'ex-roi de Pologne, Stanislas[7].

Les historiens de Stanislas Leczinski et de la Lorraine ne nous apportent que des renseignements très vagues sur son séjour à la cour de Lunéville. A. Jac-

1. Arch. nat., O[1]2858, f° 305[vo].

2. J. Cousin, *Le Comte de Clermont*, t. I, p. 15 et p. 108.

3. *Sonates | à Violon Seul | Et Basse continüe | Par | M. Baptiste | Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy | Œuvre III | Dédié | à S. A. S. Mgr | Le Comte de Clermont.* | Paris | 1729.

Il demeure rue d'Argenteuil, vis-à-vis la petite porte Saint-Roch, chez M. Corigé.

4. *Second Œuvre | de Musettes | par | M. Baptiste | Ordinaire de la Musique | Du Roy.* | Paris, 1730. | Gravé par L. Hüe.

5. *Mercure*, avril 1732, p. 798.

6. G. Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle*, p. 387.

7. Signalons, cependant, un entrefilet du *Mercure* de juin 1738 (p. 1116), qui semble indiquer que Baptiste habitait encore Paris cette année-là.

quot dit simplement que le musicien « partit pour la cour lorraine de l'ex-roi de Pologne en 1738 », et qu'il mourut à Lunéville en 1755[1]. Dans sa Biographie lorraine, Michel signale Jean-Baptiste Anet, « un des premiers musiciens de Stanislas, le compagnon et l'ami du fameux Lulli[2] »; il ajoute que « tous ses morceaux de musique sont composés sur des sujets distingués[3] ». Même indication chez M. Maugras; on sait le goût marqué que Stanislas manifestait pour la musique; ce prince entretenait à Lunéville un nombreux corps de musiciens, comprenant sept chanteurs, dix violons, deux hautbois, cinq basses de violon, deux bassons, cor de chasse, luth, etc. La musique royale, sous la direction de M. Delapierre, ne coûtait pas annuellement moins de 25.000 livres[4]. A. Jacquot prétend même que Baptiste remplaça Desmarets comme surintendant de la musique de la cour lorraine, assertion que ne confirme pas le libellé de l'acte de décès du musicien, qui désigne simplement celui-ci comme étant « premier violon » de la musique du roi[5].

Les raisons qui déterminèrent Baptiste Anet à se retirer en Lorraine demeurent encore plus vagues que les détails de son existence à Lunéville. Remarquons d'abord que plusieurs historiens ayant lu dans Daquin cette phrase : « Il jouit, à présent, d'une retraite honorable à la cour du roi de Pologne, » en ont déduit qu'Anet avait gagné la Pologne. C'est la Borde qui a, le premier, commis cette erreur[6]. Fétis le suit, sans hésiter : « Il passa en Pologne, assure-t-il, où il est mort chef de la musique du roi[7]. » Dans son *Conversations-Lexikon,* Mendel surenchérit sur Fétis et, audacieusement, il précise : « Il mourut à Varsovie (*sic*) comme maître de concert du roi de Pologne[8]. » Enfin Vidal, moins catégorique, se contente d'une phrase ambiguë dont il laisse la responsabilité à « certains biographes », parmi lesquels Dom Caffiaux[9], et écrit « qu'il obtint une retraite honorable à la cour du roi de Pologne ». Vidal, il est vrai, a cherché à vérifier le fait et cite une lettre du bibliothécaire Fürstenau déclarant que Baptiste Anet ne fut jamais au service de l'Électeur de Saxe, roi de Pologne, mais « qu'il a passé la fin de sa vie en Pologne, ayant la direction de la chapelle d'un riche ami de l'art[10] ». On voit de quelle couche d'erreurs s'est recouverte la biographie de notre musicien.

Mais revenons aux motifs qui déterminèrent son exode; ici, nous nous trouvons en pleine fantaisie. Pour expliquer le départ du violoniste, Fétis fait état du peu de succès remporté par Baptiste auprès de Louis XIV, lors de l'épisode narré par Lecerf de la Viéville : « Le pauvre élève de Corelli comprit qu'il ne pouvait trouver de position à Paris, car la France n'offrait alors aucune ressource en dehors de la cour; il passa en Pologne[11]. » Wasielewski s'est emparé de ce texte,

1. A. Jacquot, *La Musique en Lorraine,* p. 160 (2e édon, Paris, 1882).

2. On a vu plus haut que, comme Baptiste aîné, Baptiste cadet, vraisemblablement J.-B. Anet II, appartenait à l'orchestre de Lully.

3. *Biographie historique et généalogique des Hommes marquants de l'ancienne province de Lorraine,* par Michel, Nancy, 1829, p. 18.

4. *La Cour de Lunéville au dix-huitième siècle,* par Gaston Maugras, 1904, chap. IX, pp. 174, 175.

5. Albert Jacquot, *Essai de répertoire des artistes lorrains* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements,* 1903, p. 680). Toutefois, le jeu des dates permet d'admettre que Baptiste ait hérité de la charge de Desmarets, car celui-ci mourut à Lunéville le 7 septembre 1741.

6. La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne,* t. III, p. 495.

7. Fétis, t. I, p. 240.

8. Mendel, *Conversations-Lexikon,* t. I, p. 445.

9. Dom Caffiaux, *Histoire de la Musique,* Ms. t. II, fo 215vo.

10. Vidal, *Les Instruments à archet,* t. II, pp. 247, 248.

11. Fétis, *loco cit.*

sur lequel son aveugle gallophobie lui a permis d'exécuter une brillante variation. Anet aurait bien eu le désir de demeurer à Paris, mais il se décida, après un certain temps, à chercher le bonheur en Pologne, parce que Paris n'était pas encore capable d'apprécier son talent[1].

Ce que nous avons exposé de la biographie de Baptiste Anet suffit pour faire complète justice d'allégations aussi erronées : Baptiste, « ordinaire de la musique du roi », ne quitta la France que vers 1736, soit près de trente-cinq ans après l'aventure rapportée par Lecerf. De telle sorte qu'il aurait mis, en effet, un « certain temps » à s'apercevoir que le milieu parisien ne convenait pas à son talent. Enfin, à qui fera-t-on croire qu'en l'an de grâce 1736, après l'apparition des ouvrages de Leclair, de Guignon, de Guillemain, et après l'admiration que ces virtuoses du violon avaient provoquée, les amateurs de la capitale restaient indignes et incapables d'apprécier les médiocres compositions et la technique, somme toute assez modeste, de Baptiste Anet? Une telle assertion ne mérite aucune critique.

Nous ignorons donc complètement pourquoi Baptiste quitta Paris pour aller se retirer à Lunéville, et comme nous le disons plus haut, nous nous bornons à présenter une hypothèse à l'égard de la parenté des deux Baptiste.

*
* *

Le talent d'exécutant de Baptiste fut grand et le fit classer par ses contemporains au rang des plus remarquables artistes du premier tiers du dix-huitième siècle. On connaît l'histoire, reproduite par Lecerf, de ce violoniste persan qui, lors d'une fête donnée à M. de Guilleragne, et décrite par Perrault, aurait triomphé d'un rival français. Elle est, pour l'auteur de la *Comparaison de la musique française et de la musique italienne,* l'occasion de vanter les mérites de Baptiste Anet : « Je vous soutiens, écrit Lecerf, que ce violon Persan, en surmontant le violon de M. de Guilleragne, a surpassé tous ceux de l'Europe et tous les *virtuosi* de l'Italie; car je parie que *de Planes*[2], *Antonio*[3], le petit *Batiste,* élève et fils adoptif de Corelli lui-même, auroient été aussi vaincus en la place du François[4]. »

Titon du Tillet met Baptiste sur le même plan que les plus réputés parmi les virtuoses italiens, Antonio, Michel : « Ces grands musiciens trouvèrent à Paris plusieurs de nos musiciens qui leur tinrent tête pour l'exécution, même de la musique italienne, tels que, pour le violon, Batiste, Duval, etc.[5]. » Le même auteur rapporte que Baptiste fréquentait le salon de M. et de M[lles] Duhallay, « deux personnes des plus belles et des plus sçavantes de leur sexe, et deux grandes virtuoses pour le clavessin ». Il s'y rencontrait avec les Canavas et le prince d'Ardore, et Titon le met au nombre des « fameux Musiciens françois qui n'ont pas moins de mérite que les Italiens », à savoir Quentin, Mangean et Petit, pour le violon[6].

1. Wasielewski, *Die Violine und seine Meister,* 1893, p. 313.
2. Piani dit des Planes.
3. Giovanni-Guido Antonio, originaire de Gênes, appartint à la musique du duc d'Orléans et se fit entendre chez Crozat.
4. Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique française et de la musique italienne,* t. III, p. 118.
5. Titon du Tillet, *Premier Supplément au Parnasse français,* p. 756, en note.
6. *Ibid.*

Nous avons relaté plus haut l'appréciation de Quantz sur le style et la manière d'Anet; d'après Marpurg, Baptiste est un des plus brillants prédécesseurs de Leclair [1]. On lui attribua l'invention du jeu en doubles cordes, et l'abbé Carbasus écrit : « Je n'ignore pas que l'on ne puisse exécuter deux dessus ensemble ; mais, pour le faire parfaitement, il faut être aussi habile que Baptiste [2]. » Quant à Daquin, il consacre à Baptiste Anet un long panégyrique dont l'enthousiasme s'associe à d'intéressantes considérations esthétiques, et s'accompagne de quelques détails biographiques que les historiens ultérieurs ne manquèrent pas d'utiliser : « M. Baptiste, le plus grand violon qui ait jamais existé, a été longtemps dans sa jeunesse, en Allemagne, en Pologne et en Italie ; il avoit déjà une exécution prodigieuse lorsqu'il arriva à Rome. Ce fameux artiste, dit M. Pluche (*Spectacle de la Nature*, t. VII), n'examine point de quelle nation ni de quelle main vient une pièce. S'il la trouve noble et gracieuse, il la joue et se la rend comme propre par la justesse de ses sons et par la singulière énergie de ses expressions. Il applique à la Musique ce qu'on a dit de la Poésie, que c'est peu de chose de causer la surprise à quelques amateurs par une vivacité brillante; mais que le Grand Art étoit de plaire à la multitude par des émotions douces et variées. Ce choix lui attira des ennemis. Plusieurs le traitèrent d'homme capricieux, d'autres disoient partout que les difficultés l'épouvantoient et qu'il n'étoit pas musicien. — La plus grande et la plus saine partie du Public le regardoit comme un prodige et, pour l'exécution, supérieur à tous les violons italiens qui étoient venus à Paris. Tout le monde convient que ses compositions sont faibles, mais qu'il a un talent naturel pour le Prélude qu'aucun violon n'aura jamais. On peut comparer M. Baptiste à ces esprits vifs et brillants dans la conversation, qui s'éclipsent sur le papier. — Il jouit, à présent, d'une retraite honorable à la cour du roi de Pologne; mais ce qui doit lui faire plus d'honneur, c'est l'amitié que Corelly avait pour lui. M. Baptiste, qui aimoit par préférence les Pièces de ce grand Maître, en avoit si finement saisi le goût que les ayant jouées à Rome devant lui, le célèbre Musicien l'embrassa et lui fit présent de son archet. »

La réflexion suivante de l'auteur du *Spectacle de la Nature* ajoute encore à l'éloge de M. Baptiste : « Il avoit, dit-il, l'expression qui est ce que la Musique et la Peinture ont de plus touchant; et le son qu'il tiroit de son instrument étoit le plus beau dont l'oreille humaine pût être frappée [3]. »

Ce long passage inspirera diverses remarques; d'abord, on constatera les goûts éclectiques de Baptiste; puis sa prédisposition à satisfaire, non pas les amateurs épris de difficultés et attirés par toutes les surenchères de la virtuosité, mais « la plus grande et la plus saine partie du public ». En même temps que Pluche et Daquin prônent l'esthétique des moyennes, ils laissent pressentir les griefs que certains firent au jeu tranquille, expressif et simple de Baptiste Anet. Enfin, Pluche nous renseigne de façon assez précise sur la qualité de son du violoniste.

Ancelet a paraphrasé une partie de l'article que Daquin consacre à Baptiste; lui aussi déclare qu'il fut « le premier violon de son temps » ; mais il ajoute

1. Marpurg, *Nachricht von französischen Violinisten*, p. 467.

2. *Lettre de M. l'abbé Carbasus à M. de XXX, Auteur du Temple du Goust, sur la mode des Instruments de Musique*, Paris, 1739.

3. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres...sous le règne de Louis XV*, 1re partie, pp. 130, 132.

ces observations d'ordre technique : « Il avait le tact excellent, de la justesse et de l'archet. » D'après lui, Corelli « lui avait appris à jouer correctement ses Sonates, que fort peu de gens, en ce tems-là, étoient en état d'exécuter ». On reconnaîtra la paraphrase des lignes de Daquin dans le passage suivant : « Baptiste joignait à son talent beaucoup de caprice; d'ailleurs, il était médiocre lecteur, et nullement compositeur[1]. »

Enfin, La Dixmerie cite Baptiste comme le premier instrumentiste qui ait cultivé le « solo » de violon, et porte sur lui le jugement suivant : « Il se distingua par un jeu net et intéressant[2]. »

II

Jean-Baptiste Anet a laissé deux livres de sonates de violon et trois livres de pièces pour deux musettes. En voici la liste, par ordre chronologique :

I. — *Premier Livre de Sonates à Violon seul et la Basse continue* (1724).
II. — *Deuxième Œuvre de M. Baptiste, contenant deux Suites de Pièces à deux Musettes, qui conviennent à la Flûte Traversière, Hautbois, Violons, comme aussi aux Vielles* (1726).
III. — *Sonates à Violon seul et Basse continue, Œuvre III* (1729).
IV. — *Second Œuvre de Musettes par M. Baptiste, Ordinaire de la Musique du Roy* (1730).
V. — *IIIe Œuvre de Musettes Pour le Violon, Flûtes-traversières et Vielles, Par M. Baptiste, Ordinaire de la Musique du Roy* (1734).

Les œuvres II, IV et V sont dédiées à Colin Charpentier, le fameux joueur de musette. Fétis cite un troisième Livre de sonates à violon seul et basse qui reste introuvable dans nos bibliothèques. Le catalogue de Boisgelou ne mentionne d'ailleurs que les deux œuvres de violon énumérées ci-dessus. Quant à Eitner, il dédouble Baptiste dans son *Quellen-Lexikon*, et l'article qu'il consacre à Anet contient l'indication des deux livres de sonates de violon qu'il signale de nouveau sous le nom de Baptiste[3].

*
* *

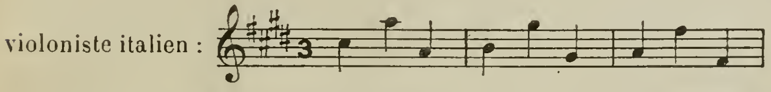
Morphologie. — Le premier Livre de Sonates contient douze pièces, et le second dix; toutes ces pièces présentent le caractère de *Suites* à quatre, cinq, six et généralement cinq parties, et sont écrites en clef de *sol* deuxième ligne. En outre, du moins dans le premier Livre, Anet emploie systématiquement la terminologie italienne; lorsqu'il y a lieu de préciser le mode d'exécution, au lieu de dire comme Duval : « les notes piquées », par exemple, il indique : « spiccato ».

Son premier Livre s'inspire évidemment de Corelli; le deuxième atténue un peu l'influence italienne. Ici, la terminologie devient constamment française, et l'auteur revient aux titres pittoresques si chers à notre esthétique : *Gigue en cor de chasse*[4], *Boutade*[5], etc. Il traduit même au plus près les désignations italiennes,

1. Ancelet, *Observations sur la musique et les musiciens*, 1757, pp. 12, 13.
2. La Dixmerie, *Les Deux Ages du Goût et du Génie français*, 1769, p. 498.
3. R. Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. I, p. 150 et p. 331.
4. Sonate X (IIe *Livre*).
5. Sonates III et VII (même *Livre*).

et dira *Allaigre* pour *Allegro*. C'est, à notre connaissance, le seul sonatiste français qui fasse usage d'une pareille expression.

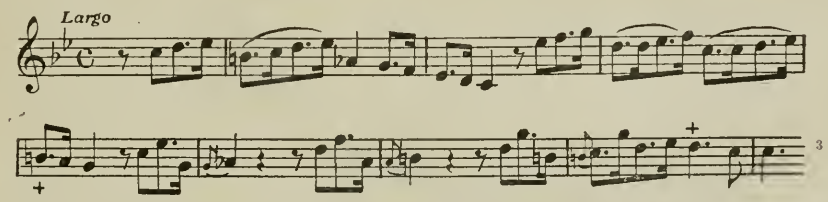
Thématique et composition. — D'une manière générale, le contenu des morceaux dénote nettement, chez Anet, l'influence profonde que Corelli a exercée sur lui. On y retrouve les inflexions mélodiques chères au maître de Fusignano et aussi ses cadences caractéristiques.

Si nous examinons, en effet, quelques-uns des mouvements mélodiques de Baptiste, nous les rapprocherons facilement de leurs analogues dans l'œuvre du violoniste italien : 

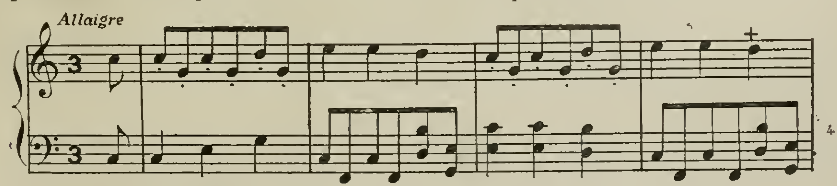
Corelli, on le sait, emploie le même bond d'octave descendante[2] :

Au point de vue de la répartition des valeurs dans les mouvements vifs, Baptiste se rapproche aussi beaucoup des modèles italiens. C'est ainsi que l'*Allegro* de la douzième sonate en *mi bémol* du premier Livre est entièrement, ou peu s'en faut, construit au moyen de doubles croches, dans la manière des *Allegros* en grand détaché de Corelli; or, on sait que les auteurs français ont plutôt tendance à utiliser, dans les « Gays », un jeu de valeurs plus variées.

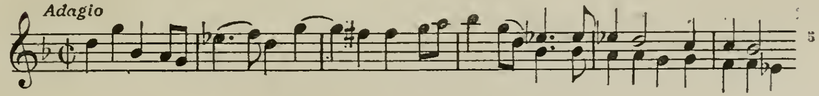
Comme exemple de pièce directement inspirée par la musique italienne, nous citerons encore le *Largo* ci-après :



Toutefois, par d'autres côtés, les sonates de Baptiste s'affirment bien françaises : c'est tantôt un air de franche gaieté, qui semble relever de la chanson populaire, tantôt une ampleur grave apparentée avec la majesté des compositions du siècle précédent. Nous donnerons, à cet égard, les deux exemples suivants qui nous semblent typiques : d'abord, la note vive, pétulante, alerte, si clairement marquée dans l'*Allaigre détaché* de la *Courante* qui débute ainsi :



puis, la note mélancolique et douce, caractéristique de l'air français :
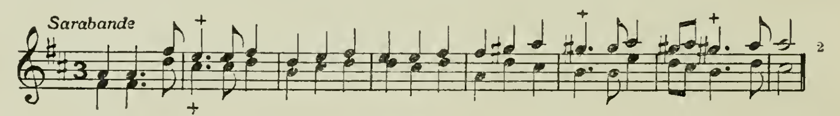


Ce fragment, d'une belle allure, permet de juger l'aisance de l'écriture d'Anet :

1. *Arielle* 3 de la Sonate IX (IIe *Livre*).
2. Corelli, *Vivace* 3/4 de la Sonate II, op. V.
3. *Largo* C de la Sonate VI (IIe *Livre*).
4. *Courante* 3 de la Sonate IV (IIe *Livre*).
5. *Adagio* de la Sonate VI (Ier *Livre*).

l'harmonie ferme et pleine, le dessin de la ligne mélodique, tout décèle un musicien particulièrement bien doué, et c'est sans doute à la jalousie qu'il convient d'attribuer le jugement singulier dont Daquin se faisait l'écho, et d'après lequel « les difficultés épouvantaient » Baptiste, qui, du reste, « n'était pas musicien[1] ».

Pareille appréciation nous semble fort exagérée, et, s'il ne manque pas dans l'œuvre de violon de Baptiste de pages médiocres, dépourvues de toute originalité, on y rencontre aussi de la distinction, de l'élégance et une émotion contenue d'un charme indéniable.

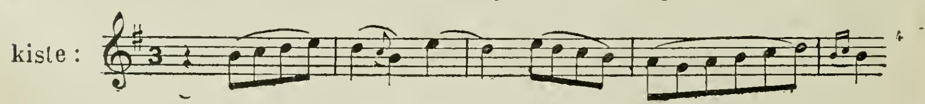
Technique. — Anet possédait un réel talent d'exécution; ses contemporains vantaient même son extraordinaire virtuosité, dont ses compositions ne témoignent guère, il faut le reconnaître. Tout au plus, Anet démanche-t-il jusqu'à la troisième position; en revanche, il manie fort adroitement la double corde et emploie même le double trille, comme dans l'exemple suivant :



De même, son archet se distinguait par beaucoup de souplesse et de légèreté. La *Giga spiccata* qu'il intitule *Les Forgerons* doit s'exécuter de la pointe et nécessite une main droite parfaitement assurée[3].

De son œuvre de musette, nous ne dirons que quelques mots. Baptiste, à l'exemple des deux Chédeville et de Boismortier, sacrifie à la mode des instruments champêtres qui régnait alors, et compose trois séries de pièces pour deux musettes. Chacun des trois recueils d'Anet comprend deux *Suites,* l'une en *C, sol, ut,* l'autre en *G, ré, sol*, tonalités commandées par le choix de l'instrument, car les musettes ne pouvaient jouer qu'en *ut* et en *sol.* L'œuvre IV est écrite seulement pour deux musettes, mais l'auteur annonce lui-même que les œuvres II et V conviennent également aux violons, flûtes traversières, vielles et hautbois. C'était l'usage de laisser aux exécutants toute latitude dans l'emploi et dans la répartition des instruments; on facilitait de la sorte les exécutions de musique de chambre, en permettant d'utiliser les ressources instrumentales dont on disposait.

Les *Suites* pour musette de Jean-Baptiste Anet se composent d'un nombre variable de petits morceaux détachés et de caractère différent; ce sont un peu des *dépliants* musicaux à dix, douze et jusqu'à dix-sept panneaux, représentant des tableaux de genre, gentilles bergeries où se célèbrent « les loisirs du bercail ». Fréquemment, ces morceaux respirent une grâce élégante et raffinée, un maniérisme un peu ténu qui n'exclut pas toujours de sérieuses qualités d'expression, ainsi que le prouve la *Chaconne* suivante, qui distille un peu de la sérénité gluckiste :



1. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature et les Beaux-Arts sous le règne de Louis XV*, 1752. 1re partie, pp. 130, 131. Voir plus haut. Boisgelou reproduit ce jugement dans son *Catalogue*, et l'abbé de Fontenai le fait sien dans l'article de son *Dictionnaire des artistes* qu'il consacre à *Batiste* (t. I, p. 157).

2. *Sarabande* 3 de la Sonate X (1er *Livre*).

3. Sonate V (1er *Livre*).

4. *Chaconne* de la 2e Suite (Œuvre II).

Dans les titres presque toujours pittoresques de ces piécettes, l'auteur vise souvent au comique, à la caricature, et sa tournure d'esprit joviale et narquoise s'y donne libre carrière. Çà et là, il cherchera à tracer des croquis du « Gros Marguillier du village », ou du « Gros Butor »; entre temps, il soupirera un air tendre, et Daphnis essayera de dépeindre sa flamme à quelque cruelle[1].

Au surplus, nous donnons les titres de la *Suite* à laquelle appartient l'air qui précède; cette énumération permettra de se faire une idée du genre que cultive Baptiste :

Les Contrefeseurs de Musette, L'Innocente Bergère, La Sœur cadette (en *sol* mineur), *L'Amour adolescent, Musette la Colinette, Sarabande, La Calotine, La Petite Nanette, Menuet en musette, Chaconne, La Bourrée de Jean des Vignes.*

Sur ce type, Anet a écrit les six compositions qu'il a dédiées à son ami Colin Charpentier. Bien conformes au goût musical de l'époque, ces ouvrages constituent une sorte d'imagerie musicale très caractéristique des tendances esthétiques des environs de 1730.

Les deux Quentin.

I

Deux musiciens de ce nom, l'aîné et le cadet, ont laissé : le premier, une œuvre de sonates à violon seul avec basse continue; le second, dix-huit œuvres de musique instrumentale, dont nous connaissons quatre livres de sonates à violon seul et douze livres de sonates en trio.

Ces diverses compositions ont paru entre 1724 et les environs de 1750.

* * *

L'aîné s'appelait Bertin Quentin ; d'après le Ms. Amelot, il serait entré à l'orchestre de l'Opéra comme violon, en 1706[2]; il fait partie du « Grand Chœur, en 1713, aux appointements annuels de 400 livres[3]. Boindin le place, en 1718, parmi les « dessus de violon », où il occupe le deuxième rang, après Lalande[4].

Appelé le 20 mars 1720 à la survivance de Jacques Buret aux vingt-quatre violons[5], il émarge, cette année-là et la suivante, en compagnie de son frère, sur les états des Menus, au titre de « symphoniste de l'Opéra »[6]. Aux vingt-quatre violons, Bertin Quentin jouait de la basse de violon, et, en 1720, il prend part aux dix représentations du ballet de *Cardenio*, à raison de dix livres par séance[7].

Désireux de se faire connaître comme compositeur, il prend, le 7 septembre 1730, un privilège général valable six ans, à partir du 24 août, pour « plusieurs sonates de sa composition »[8], et publie alors sa première œuvre, ses *Sonates à Violon seul et pour la Flûte, avec la Basse continue,* sur lesquelles il s'intitule

1. *L'Amour adolescent, ibid.*
2. Ms. Amelot, p. 636. — *Etat de la régie actuelle de l'Opéra,* 1738, p. 64.
3. Arch. Opéra, A[1].
4. *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris,* par le Sr Boindin, Paris, 1719. 1re Lettre, p. 115.
5. Arch. nat., O[1]64, fo 73vo. La demande de survivance de Buret porte la date du 13 mars (O[1]202, fo 78vo).
6. *Ibid.*, O[1]2851, fo 192.
7. *Ibid.*, O[1]2851, fo 174.
8. M. Brenet, *La Librairie musicale en France...*, p. 433.

« Quentin l'aîné, l'un des vingt-quatre de la Chambre du Roy et ordinaire de l'Académie Royalle de musique »[1].

Lors du mariage du Dauphin en 1745, on voit un Quentin toucher 340 livres sur les Droits de présence, sans qu'il soit possible de déterminer s'il s'agit là de l'aîné ou du cadet[2]. Il convient, cependant, de remarquer que Quentin le cadet n'appartint jamais à la musique du roi.

Trois ans après, en 1748, Quentin l'aîné est mis à la pension à l'Opéra, le 1er juillet[3]. Nous ne tarderons pas à trouver confirmation de cette assertion du Ms. Amelot dans des documents de comptabilité. Toujours est-il qu'il songe à prendre un survivancier aux vingt-quatre violons, et que Pierre-Guillaume Dupont se voit désigné pour le remplacer, le 19 janvier 1749, après une demande introduite le même jour par Quentin[4].

En parcourant l'état des *Pensionnaires de l'Académie royale de musique, quartier de janvier 1751*, on constate la présence, sur cette pièce, d'un Quentin L. [l'aîné] qui émarge pour 300 livres par an, soit à raison de 75 livres par mois, et ceci vient à l'appui de ce que nous disions tout à l'heure de la mise à la retraite de notre musicien vers 1748[5]. Son nom s'inscrit, de même, sur les états de 1752-1753, de 1760-1761 et de 1763-1764. Au mois d'avril 1763, c'est un sieur Vincent qui émarge à sa place, tandis qu'en juillet, le sieur Bonnard lui rend le même service. Nous donnons ici le fac-similé de sa signature en avril 1752 et avril 1753 :

quentin Lainé

quentin L.

Par une procuration datée du 27 décembre 1764, Bertin Quentin donnait pleins pouvoirs à ce sieur Bonnard pour toucher en son lieu et place les arrérages de sa pension. Cet acte nous apprend en même temps que Quentin habitait alors Ermont, près d'Enghien :

« Par-devant Jean Gareau, tabellion principal des villages du Duché et pairie d'Anguien, résidant à Saint-Gratien, fut présent Bertin Quentin, l'un des vingt-quatre de la Chambre de chez le Roy, demeurant à Ermont, vallée d'Anghien, paroisse dudit lieu.

« Lequel a fait et constitué son procureur général et spécial Sr Étienne Louis Bonnard, bourgeois de Paris, auquel il donne pouvoir pour luy et en son nom

1. *Sonates | à Violon seul et pour la Flûte | avec la Basse continuë, Composées | Par M. Quentin L'ainé, l'un des vint | quatre de la Chambre du Roy et ordinaire de | L'Académie Royalle de musique. | Premières œuvres.* | Se vend à Paris | 8 livres en blanc | chez | l'auteur, rue Saint-Martin, vis-à-vis la fontaine Maubué. | Le Sr Boivin | Le Sr Leclerc. | Avec Privilège du Roy | (s. d.).

2. Arch nat., O[1]3253, f° 52.

3. Ms. Amelot, p. 636.

4. Arch. nat., O[1]93, f° 7vo et O[1]202, f° 81vo, *L'Etat de la France* de 1749 le fait encore figurer comme survivancier de Buret (p. 310).

5. Arch. Opéra, A[28] (Pensions). Fétis a interprété l'initiale L. dans le sens d'une initiale de prénom, et, d'autorité, il a octroyé à Bertin Quentin le prénom de Louis. Eitner répète la même erreur (Fétis, t. VII, p. 151 ; — Eitner, t. VIII, pp. 101, 102).

Quentin l'aîné est indiqué comme comptant au nombre des pensionnaires de l'Opéra, à la date du 1er juillet 1754, dans le *Dictionnaire portatif des Théâtres*, 1754, p. XXXI.

toucher et recevoir... les arrérages de sa pension viagère qui luy est due en sa qualité de pensionnaire de l'Opéra[1]. »

Le 29 janvier 1765, le curé d'Ermont, qui portait le nom de Balzac, délivrait à notre musicien un certificat de vie :

« Je soussigné, Bachelier en Théologie, prêtre curé de la paroisse de Saint... d'Ermont, diocèse de Paris, Élection d'Enghien, certifie que M. Bertin Cantin, l'un des vingt-quatre violons de la Chambre du Roy Et pensionnaire de l'Académie royale de musique, est actuellement résidant dans ma paroisse En parfaite santée.

« Balzac, curé d'Ermont[2]. »

La pension de Quentin est encore inscrite sur l'état relatif à l'année de Pâques 1765-1766, mais le nom du violoniste cesse de paraître au quartier d'avril 1767, ce qui laisse supposer que Quentin était mort à cette époque[3].

*
* *

Sur son frère cadet, Jean-Baptiste Quentin, nous ne possédons qu'une documentation encore plus incomplète. Aucune pièce des archives de l'Opéra ne permet de fixer la date de son admission à l'orchestre de l'Académie royale. On sait seulement qu'il détenait un emploi de « dessus de violon » en 1718[4]. En 1738, il jouait de la quinte de violon, dans le « Grand Chœur », aux appointements de 450 livres[5].

Quentin cadet fut un compositeur beaucoup plus fécond que son frère. Il commença à publier ses œuvres, dont il nous reste dix-huit numéros, en 1724, après avoir pris, le 29 novembre de cette année, un privilège général valable huit ans, à partir du 8 novembre, pour « plusieurs sonates à violon seul avec la basse[6] ».

Ce privilège fut renouvelé le 2 décembre 1732 pour une durée de six ans, et enfin, le 6 mars 1738, pour une autre période de douze ans, toujours avec la même désignation[7].

Les quatre premières œuvres de Quentin portent respectivement les dates de 1724, 1726, 1728 et 1729; on voit que sa production était intensive. Les trois premiers livres ne contiennent que des sonates à violon seul; toutes les autres compositions, à l'exception de l'œuvre XIV, qui consiste en *Sonates à Violon seul, Flûte et Basse continue,* comprennent des sonates en trio, écrites pour deux violons ou deux flûtes traversières et la basse.

Quentin cultivait les Altesses et leur dédiait des œuvres. Il adresse à la duchesse de Bouillon l'hommage de son œuvre IV, et cela, dans des termes où il raffine sur la courtisanerie ordinaire à ses confrères, en même temps qu'il lance dans le jardin de ceux-ci une pierre que, certes, ils méritent bien de recevoir. Dans un but savamment intéressé, il les accuse, en effet, de tracer de leurs

1. Arch. de l'Opéra. *Pensions,* Carton 28. — Minutes de Me Regnault, notaire à Paris. *Procuration* passée à Ermont le 27 décembre 1764, contrôlée à Enghien le 2 janvier 1765.
2. Pièce jointe à la *Procuration* ci-dessus.
3. Les recherches effectuées dans l'état civil d'Ermont pour découvrir la date de la mort de Bertin Quentin n'ont donné aucun résultat.
4. Boindin, *loco cit.,* p. 115. — Son nom est orthographié Cantin.
5. Arch. Opéra, *Etat de la régie actuelle de l'Opéra,* 1738, p. 68. Ms. Amelot, p. 636.
6. C'est grâce à ce privilège que nous connaissons les prénoms, Jean-Baptiste, de Quentin le cadet. M. Brenet, *La Librairie musicale en France...* p. 429.
7. *Ibid.,* p. 434. — Ms., p. 21996. — Georges Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle,* p. 387.

Mécènes des portraits mensongers, et de gaspiller en leur honneur un encens dont seule est digne sa protectrice. Lisons plutôt son astucieuse épître :

« Madame,

« Votre Altesse permet que son nom paroisse à la teste de cet Ouvrage; quelles grâces n'ai-je point à lui rendre! Mais, après ses bontez et ma reconnoissance, rien n'est si grand que mon embarras. L'usage exige, Madame, que je parle de Votre Altesse : je voudrois en parler dignement et ne pas répéter ce qui a desja été dit tant de fois en pareil cas. Si ceux qui ont fait des Épîtres jusqu'à ce jour s'estoient assujetis à la vérité, l'exécution de mon projet seroit facile; la Nature y auroit pourvu; je n'aurois qu'à vous peindre d'après elle. Mais cette voye m'est interdite; Votre Altesse se trouveroit confondue avec l'Univers. En effet, qui n'a-t-on pas loué sur des qualitez rares, sur des vertus héroïques, et mesme sur des grâces qui vous étoient réservées? Je suplis (*sic*) donc Votre Altesse de m'affranchir de l'usage et de permettre que je me dédommage, par l'admiration, du silence auquel mon respect me force.

« C'est avec le plus profond respect que je suis, Madame, de Votre Altesse, le très humble et très obéissant serviteur.

« QUENTIN[1]. »

Notre homme met moins de subtile diplomatie dans la dédicace de l'œuvre XVIII adressée à la princesse de Rohan[2] :

« Madame,

« Les œuvres contenues dans ce Recueil ont été honorées de votre suffrage; Votre Altesse y ajoute une grâce bien plus précieuse pour moy. C'est l'honneur de les luy dédier, dont je profite avec autant de reconnaissance que je suis, avec le plus profond respect, madame, de Votre Altesse Royale, le plus soumis et le plus respectueux de vos serviteurs.

« QUENTIN[3]. »

Il est vraisemblable d'admettre que cet artiste, dont la fécondité fut considérable, attira plus l'attention que son frère aîné. Dans cette hypothèse, ce serait lui et non pas Bertin Quentin que viserait le *Mercure* de juin 1738 en citant Quintin (*sic*) au nombre des violonistes français possédant une grande réputation[4], et dont Marpurg enregistrerait les succès[5].

Titon du Tillet inscrit, de même, un Quentin parmi « les fameux Musiciens

1. Voici le titre de ce recueil de sonates : *Sonates en trio* | *Pour deux Violons, Flûtes Traversières* | *et Basse continue* | *Dédiez* | *A Son Altesse Madame la Duchesse* | *de Bouillon.* | *Composez* | *Par M. Quentin le jeune* | *Œuvre IVe* | Se vend | A Paris | chez | L'Auteur rue Saint-Martin vis-à-vis la rue Neuve Saint-Mederic. | Le Sr Boivin | Le Sr Le Clerc. | Prix 7 livres. | Avec Privilège du Roy, 1729. | On trouve aux mêmes adresses les trois premiers œuvres du même auteur.

La protectrice de Quentin était Louise-Henriette-Françoise de Lorraine qui avait épousé, en mars 1725, Emmanuel-Théodore de la Tour, duc de Bouillon.

2. La princesse de Rohan était Marie-Sophie de Courcillon; elle avait épousé, le 31 août 1732, Hercule Mériadec duc de Rohan-Rohan, prince de Rohan, et elle mourut à Paris, le 4 avril 1756. (La Chesnaye-Desbois, t. XVII, p. 520.) Voir aussi, sur le mariage de Rohan, le *Journal* de Mathieu Marais, t. IV, p. 411.

3. Quentin le cadet a habité presque toute sa vie la rue Saint-Martin, mais à des adresses différentes : d'abord, « proche Saint-Julien des Ménétriers, au Vert galand » (Œuv. I), « vis-à-vis la rue Aubery le Boucher, chez la veuve de la Hode, limonadière » (Œuv. II), « vis-à-vis la rue Saint-Méderic » (Œuvre III), « près la rue neuve Saint-Merri » (Œuvres X à XVIII).

4. *Mercure*, juin 1738, p. 1116.

5. Marpurg, *Beyträge*, t. I, p. 472.

français qui n'ont pas moins de mérite que les Italiens... et qui se font entendre chez les demoiselles Duhallay », mélomanes émérites aux environs de 1750[1].

Enfin, les *Nouveaux Logogriphes* de 1744 exercent leur ingéniosité sur le nom de Quentin :

Pour le crémonois instrument,
Un artiste a la main jolie;
Qu'on le canonise, à l'instant,
Il sera ville en Picardie[2].

II

Comme nous venons de le voir, Quentin l'aîné n'a laissé qu'un seul livre de sonates de violon datant de 1730.

Composé de dix sonates à terminologie italienne et conçues dans la forme *Suite*, ce recueil présente un intérêt très inférieur à celui que révèle l'étude des nombreuses œuvres de Jean-Baptiste Quentin, ou Quentin le jeune.

De celui-ci, le catalogue, fort imposant, enregistre dix-huit numéros d'œuvres dont voici la liste :

I. — *Sonates à Basse continue, Livre I* (1724).
II. — *Sonates à Violon seul et Basse continue, Livre II* (1726).
III. — *Sonates à Violon seul et Basse continue, Livre III* (1728).
IV. — *Sonates en trio pour deux Violons, Flûte traversière et Basse continue* (1729).
V. — *Id.* (*IIe Livre*).
VI. — *Id.* (*IIIe Livre*).
VII. — *Id.* (*IVe Livre*) (s. d.).
VIII. — *Sonates en trio et à quatre parties pour Violons, Flûtes traversières et Basse continue* (*Ve Livre*) (s. d.).
IX. — *Id.* (*VIe Livre*) (s. d.).
X. — *Id.* (*VIIe Livre*) (s. d.).
XI. — *Id.* (*VIIIe Livre*) (s. d.).
XII. — *Id.* (*IXe Livre*) (s. d.).
XIII. — *Id.* (*Xe Livre*) (s. d.).
XIV. — *Sonates à Violon seul, Flûte et Basse continue* (*IVe Livre*) (s. d.).
XV. — *Sonates en trio et à quatre parties pour les Violons, Flûtes; Viole et la Basse* (*XIe Livre*) (s. d.).
XVI. — *Id.* (*XIIe Livre*) (s. d.).
XVII. — *Sonates en trio et Symphonie en trio et à quatre parties* (s. d.).
XVIII. — *Sonates en trio pour deux Violons, Flûtes traversières et la Basse continue* (*XIIIe Livre*) (s. d.).

Il résulte du catalogue ci-dessus que Jean-Baptiste Quentin a produit quatre œuvres destinées au violon seul et à la basse, la dernière pouvant convenir à la flûte traversière (œuvres I, II, III, XIV). Toutes ses autres compositions consistent en *Sonates en trio*, compositions qui, comme on le sait, jouissaient d'une grande vogue dans la première moitié du dix-huitième siècle. C'étaient, somme toute, de petites symphonies, des symphonies de chambre, susceptibles de s'exécuter avec

1. Titon du Tillet, *Premier Supplément du Parnasse français*, p. 756, en note.

2. *Nouveaux Logogriphes*, 1744, p. 15.

un personnel de trois ou quatre musiciens et, par conséquent, assurées d'une clientèle extrêmement étendue. On en a la preuve, à l'égard de celles de Quentin le jeune, dans le fait que ses œuvres VII et VIII font partie du fonds de musique du duc d'Aiguillon, conservé aux Archives de la ville d'Agen[1].

*
* *

SONATES A VIOLON SEUL

Morphologie. — Les trois premiers Livres de sonates à violon seul et basse contiennent chacun dix sonates; le quatrième recueil (op. XIV) n'en renferme que six.

Dans les trois premiers Livres, les sonates se constituent à quatre ou à cinq mouvements, certains d'entre eux pouvant être dédoublés. La terminologie italienne emploie, à la fois, des titres agogiques et des noms d'airs de danse, les uns et les autres admettant des épithètes d'ordre esthétique, telles que *Gracioso*.

C'est le plus souvent un mouvement lent qui se place en tête de la sonate, alors que le morceau final appartient aux types *Presto*, *Gigue* ou *Aria*; d'où il résulte que le schéma de ces compositions est A, B, A′, B′; la Sonate VIII du premier Livre rentre dans le cadre B, B′, A, A′, B″, en raison du dédoublement de l'*Aria*; il en est de même de la Sonate V qui débute, elle aussi, par une pièce vive, *Allemanda Allegro*, et dont l'*Aria* pénultième se dédouble.

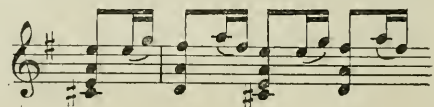
Dans le cas du dédoublement de l'*Aria*, le deuxième *Aria*, s'écrit en mineur, chacun d'eux étant muni d'un *Da Capo*. Ces dédoublements s'observent également lorsque l'*Aria* se trouve constituer la pièce finale de la sonate, comme le montrent les Sonates III (IIe Livre), II et V (IIIe Livre). Enfin, il n'est pas rare de rencontrer au sein des *Arias* un épisode traité de façon plus agogique que le reste du morceau; celui de la Sonate IV (IIIe Livre) présente ainsi une partie écrite en doubles croches continues, particularité dont nous avons déjà rencontré des exemples. Presque toujours, le *Largo* ou l'*Andante* initial cadence à la dominante [Sonates IX (Ier Livre), I, II, III (IIe Livre), III, IV, VII, VIII (IIIe Livre)].

Les compositions de l'œuvre XIV sont, au contraire, réduites à trois ou quatre mouvements, avec début tantôt lent, tantôt animé. Les pièces lentes intérieures se coulent dans le ton relatif. *Arias* et *Gavottes* se dédoublent tout comme dans les trois premiers recueils et, quatre fois sur six, le mouvement final est un *Aria*[2].

Thématique. — La mélodie de Quentin est souvent gracieuse et vive, ou bien câline, tendre, un peu mièvre. Tel début d'*Allemande* :


[3]

avec l'écart de deux octaves sur le quatrième temps de la deuxième mesure a quelque chose de décidé, d'audacieux. Dans le même mouvement, un passage en accords de trois et quatre notes d'où s'échappent de brèves figurations :



1. Arch. comm. d'Agen, Bibl. d'Aiguillon. Série 11.

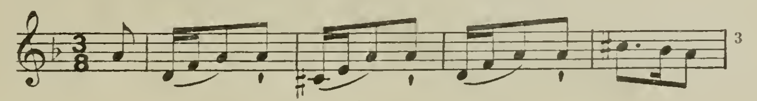
2. La Sonate III se termine par un *Presto* 2/4.

3. *Allemanda* C de la Sonate X (Ier *Livre*).

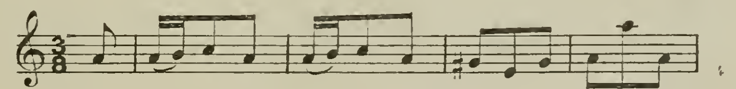
rappelle les effets que Leclair et Tartini ont obtenus au moyen de dispositifs analogues[1].

Notre musicien connaît le charme lénifiant des figurations continues de croches ou de doubles croches liées deux par deux. L'*Andante* de la Sonate X en *sol* majeur (Ier Livre) présenté, de la sorte, en doubles croches systématiquement jointes par couples, détermine une impression de calme, de tranquillité câline. On sait tout le parti que J.-S. Bach a tiré de semblables dispositifs rythmiques qu'il associe aux idées de repos, de sommeil, et cela, à l'exemple des musiciens du dix-septième siècle : « La langueur amollissante de cette monotonie murmurante, écrit M. Pirro, le clapotement continu des rythmes doux, leur balancement berceur, en un mot, les éléments principaux de ces descriptions des sommeils infinis sont déjà dans les œuvres des précurseurs expressifs de Bach[2]. »

Dans le même ordre d'idées, Quentin exploite non sans habileté l'impression d'ondulation fluide que dégagent des séries d'arpèges. C'est alors le thème limpide et souple de l'*Aria* de la Sonate VI (Ier Livre) ou bien le balancement gracieux, si proche du rythme de *Valse*, de cet autre *Aria* :



en lequel on peut certainement voir un des premiers spécimens des airs dansants à trois temps qui, sous les noms d'*Allemande* et de *Contredanse*, furent les ancêtres de la *Valse* et s'introduisirent dans les salons de La Pouplinière. Il n'est pas sans intérêt de comparer le début d'*Aria* que nous venons de citer avec le passage suivant d'une « contredanse allemande » publiée en 1770 par un danseur de la Comédie française, Bacquoy Guédon, et signalée par G. Cucuel :



Dans le *Largo* de la Sonate X de son deuxième Livre, Quentin fait suivre des accords frappés de l'écroulement subit de gammes en quadruples croches, et semble s'inspirer là d'un agencement dont nous avons déjà relevé la présence dans les œuvres de François Francœur.

Enfin, malgré la monotonie rythmique à laquelle il n'échappe pas plus que ses contemporains, Quentin le jeune manifeste, dans son quatrième Livre, quelques velléités d'indépendance, et s'efforce de varier sa thématique. C'est ainsi que l'*Allegro* initial de la Sonate IV laisse alterner des figurations binaires avec des triolets de doubles croches.

Toutes ces sonates appartiennent au type monothématique et n'ont pas de réexposition à la tonique. Cependant, le premier *Allegro* de la Sonate VI du quatrième Livre, après une terminaison sur la sensible, ramène, par un *Da Capo*, toute l'exposition de la pièce. Il y a donc là un exemple de forme sonate à un seul thème. Nous rencontrerons, d'ailleurs, plus loin, nombre d'*Allegros* de

1. Voyez notamment l'*Adagio* 3/4 en *sol* mineur de la Sonate X du IIe *Livre* de Leclair; là il y a aussi des accords de 4 notes avec figurations consécutives. Voir aussi la Sonate IV de l'op. II de Tartini.
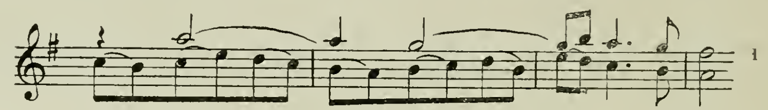
2. A. Pirro, *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, p. 177.

3. *Aria Gracioso* 3/8 de la Sonate X (IIIe *Livre*)

4. G. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au dix-huitième siècle*, p. 406.

notre auteur où la réexposition du thème initial se présente avec la plus parfaite netteté.

Technique. — Sans appartenir à la classe des grands violonistes, Quentin le jeune est, cependant, un artiste de talent; il démanche jusqu'à la quatrième position et exécute facilement des passages en doubles cordes, comme on peut s'en apercevoir dans la *Sarabande* de la Sonate X du premier Livre, où nous rencontrons l'effet de pédale supérieure ci-après :


1

Son archet est souple et précis; il réalise, soit en détaché, soit en lié, des batteries variées; telle batterie, nécessitant le saut d'une corde, demande de la légèreté et un poignet parfaitement assoupli :


2

Les nuances sont marquées avec attention; généralement liées à la registration, elles offrent la gamme complète de *forte* à *pianissimo*.

* * *

SONATES EN TRIO

Noûs n'étudierons pas ici en détail l'œuvre considérable que Quentin le jeune a laissée dans ce genre de composition, nous bornant à signaler quelques particularités intéressantes de son écriture.

La plupart des recueils de sonates en trio de notre musicien contiennent six sonates composées, chacune, d'un nombre de mouvements qui varie de trois à quatre; il convient de remarquer qu'ici, comme dans ses ouvrages à violon seul et basse, les *Arias* et les *Gavottes*, auxquels il affecte constamment la qualification : *Tendrement*, se dédoublent d'une façon presque systématique. Les sonates de l'œuvre IV (1729) contiennent presque toutes une *Fuga* placée tantôt après le mouvement lent du début, tantôt à la fin de la composition[3]. C'est là une caractéristique de l'œuvre IV, et il est probable que Quentin a trouvé des exemples d'un semblable dispositif dans les pièces étrangères qui avaient déjà été publiées à Paris, à cette époque[4].

Nous signalerons encore dans l'œuvre VI le fait qu'un *Allegro* terminal se dédouble en établissant une jonction entre la dynamique et le mouvement modal, puisque l'*Allegro* en *sol* majeur est marqué *forte*, tandis que celui en *sol* mineur porte l'indication *piano*[5].

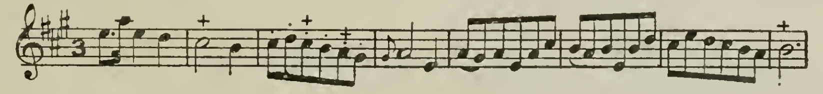
L'œuvre X présente une particularité assez curieuse : nombre d'*Allegros*, qui ne comportent pas de barres de reprise intérieures, sont répétés deux fois[6]. On

1. *Sarabande Largo* 3 de la Sonate X (Ier *Livre*).
2. *Aria Gracioso* de la Sonate VI (IIe *Livre*).
3. La Sonate V présente une *Fuga* comme dernier morceau.
4. La *Sinfonia* I (Op. I.) de Giuseppe Valentini contient une *Fuga alla Breve*. On trouve de même une *Fuga alla Breve* dans la Sonate II de l'op. I de Quantz (*Sonates de flûte*). Enfin J.-S. Bach emploie des fugues dans ses Sonates I, III, V à violon seul (Série III, Cahier 4. *Catalogue thématique* de Dörffel, 1867).
5. *Allegro* final de la Sonate VI (*Œuvre* VI).
6. C'est le cas pour les *Allegros* de début des Sonates III et IV (*Œuvre* X).

constate aussi une réexposition bien nette, à la tonique, de l'*Allegro* initial de la Sonate VI en *ré* majeur, *Allegro* qui, lui non plus, n'est pas divisé en deux parties par des barres de reprise.

Comme bien l'on pense, cette tendance à réexposer à la fin du morceau le thème du début, dans la tonalité générale, va se confirmer et se multiplier dans les œuvres plus modernes de Quentin. Elle se traduit d'abord par un *Da Capo* placé après la dernière mesure des *Allegros* et faisant reprendre la tête du mouvement jusqu'au mot *Fine* inscrit au-dessous d'une cadence à la tonique; puis, le *Da Capo* s'incorpore dans le texte musical même, et on obtient la réexposition classique qui apparaît de la sorte autant comme un artifice typographique et comme la continuation de l'usage du *Da Capo* que comme une innovation volontaire. Les réexpositions incorporées à la fin des *Allegros* sont très fréquentes dans l'œuvre XVIII[1].

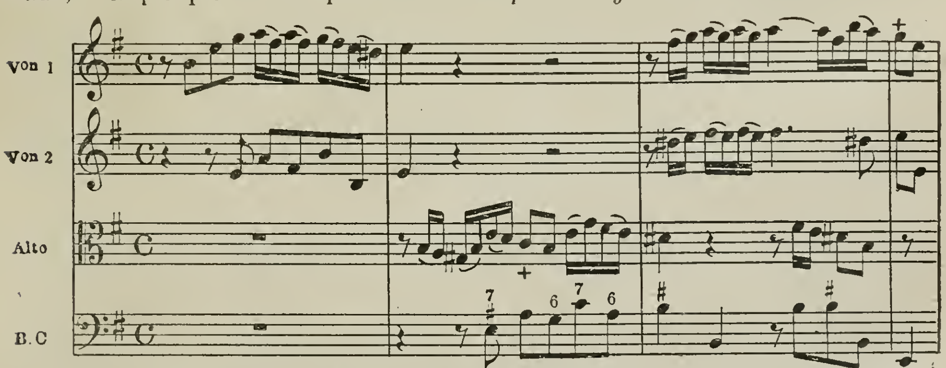
Nous ajouterons, pour clore nos remarques d'ordre morphologique, que la Sonate I, en *la* majeur, de l'œuvre XVIII contient un *Menuet* pénultième avec dédoublement en mineur. Voici ce *Menuet*, dont on appréciera la grâce piquante :



Il précède une *Gigue* terminale et apporte un nouvel exemple de la présence de *Menuets* dans les symphonies comme troisièmes mouvements, et cela bien avant que l'école de Mannheim ne mît à la mode cette prétendue innovation[2].

Au point de vue de l'écriture, les deux violons marchent, tantôt à la tierce ou à la sixte, tantôt par imitations. Une sonate de l'œuvre X, la troisième, en *mi* mineur, est à quatre parties ; un alto vient se joindre aux deux violons et à la basse. On voit alors l'alto, associé à cette dernière, s'opposer à l'ensemble des deux violons, en exécutant des imitations ou des figurations dans un registre plus grave, ou bien les quatre instruments remplir des rôles distincts, individualisés, ce qui donne lieu à une instrumentation pleine, sonore, d'un effet souvent très heureux.

Nous donnerons ici un exemple de l'opposition des deux couples instrumentaux, exemple que nous empruntons à l'*Un poco Allegro* de cette sonate.



Dans un autre passage (*Allegro* 3/8), les quatre parties évoluent simultanément, mais en toute indépendance.

1. Voir, par exemple, les *Allegros* terminaux des Sonates II, III, IV de l'œuvre XVIII.

2. Consulter à ce sujet le mémoire que nous avons publié en collaboration avec M. de Saint-Foix (*Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750*, Année musicale, 1911).

Quant à la technique, elle reste de tous points comparable à celle que nous avons étudiée dans les sonates à violon seul. Les œuvres en trio de Quentin se signalent par un grand luxe de batteries, d'arpèges, de tremolos qui préparent le style symphonique des environs de 1750.

Antoine Favre.

I

Quelques lignes dans la *Biographie générale des Musiciens,* voilà tout ce que les historiens de la musique nous ont laissé sur Antoine Favre[1]. A la fin du dix-septième siècle, il y avait à Paris un violoniste du nom de Faure, et Dangeau rapporte que cet artiste se fit entendre à la cour : « Le soir [lundi 13 novembre 1684] il y eut comédie italienne mêlée de musique et de danses. Faure joua du violon à une sérénade sur le théâtre, et le roi y prit plaisir[2]. » Peut-être ce Faure ou Favre a-t-il quelque parenté avec le musicien qui nous occupe.

Toujours est-il qu'on voit apparaître, pour la première fois, le nom de celui-ci, en 1713, parmi ceux des symphonistes de l'orchestre de l'Opéra. Antoine Favre figure au « Petit Chœur » comme violoniste, aux appointements de 600 livres[3]. De même, l'état de l'orchestre de l'Académie royale de musique présente, en 1718 et 1719, dans le « Petit Chœur », qui, comme on le sait, se composait des solistes et des meilleurs exécutants, « MM. Bertin pour le clavecin » et « Favre, dessus de violon[4] ».

Le 15 novembre 1731, un privilège général, pour six ans, du 9 novembre, était accordé au sieur Faure, maître de musique, pour « plusieurs pièces et ouvrages de musique instrumentale de sa composition[5] ». Ce sieur Faure, « maître de musique », n'est autre qu'Antoine Favre, qui, à l'aide de ce privilège, publia deux *Livres de Sonates pour le violon.* Nous n'avons pu trouver le premier Livre que Boivin mentionne sur son Catalogue de 1742, mais, sur le deuxième, Favre s'intitule « ordinaire de l'Académie royale de musique », et le privilège de 1731 s'inscrit à la fin du recueil[6]. L'auteur appose sur ce recueil une signature dont voici le fac-similé :

Favre.

En 1737, Favre, « Musicien de l'Orchestre de l'Opéra de Paris », composait un divertissement pour *L'Heure du Berger,* comédie en un acte, en vers, de Boizard de Pontault, représentée au Théâtre-Français le 12 novembre 1737[7], divertissement comprenant quatorze numéros[8].

1. Fétis, t. III, p. 194. — Eitner, t. III, p. 400.

2. Dangeau, *Mémoires,* t. I, p. 70. — *Mercure galant,* novembre 1684, pp. 228, 241.

3. Arch. Opéra, A[1] (11 janvier 1713).

4. N. Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris,* 1719. 1re Lettre, p. 115.

5. M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 434.

6. *Second Livre | De | Sonates | composées | Par M. Favre | Ordinaire de L'Académie | Royalle de Musique* | Gravé par du Plessy. | Prix 6 livres | Se vend à Paris | chez | Le Sr Boivin | Le Sr Leclerc | Et à la Porte de l'Opéra, rue Saint-Honoré, proche le Palais Royal. | A. P. D. R. — Boisgelou inscrit ce 2e Livre sur son Catalogue et lui donne la date de 1731. — (Bibl. nat., Vm^7 762.)

7. *Dictionnaire portatif des Théâtres* (1754), p. 174. C'était le premier ouvrage de Boizard de Pontault. Une pastorale en 5 actes et en vers, portant le même titre, et due à Champmeslé, avait paru à l'Hôtel de Bourgogne, en juillet 1672 (Bonnassies, *La Musique à la Comédie française,* p. 25).

8. *Divertissement | De | La Comédie | De | L'heure du berger | par Favre | Musicien de l'Or-*

D'après le Catalogue Boivin de 1742, Favre aurait encore donné un *Livre de Menuets*. Deux menuets de ce musicien ont été introduits par Philidor l'aîné dans sa collection de danses de 1712[1].

Fétis se trompe donc lorsqu'il prétend que Favre quitta vers 1730 sa place à l'Opéra. Nous ignorons la date et le lieu de sa mort.

II

Le seul livre de sonates de violon d'Antoine Favre que nous connaissions est le second Livre, qui porte sur le Catalogue de Boisgelou la date de 1731, celle du privilège en vertu duquel cet auteur publia ses œuvres de musique instrumentale.

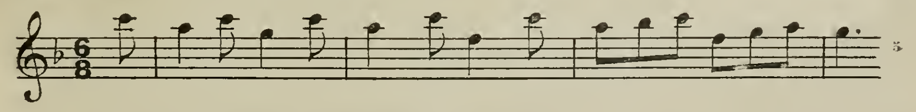
Morphologie. — Ce recueil contient six sonates, presque toutes à cinq mouvements et débutant soit par une pièce lente (III, V), soit, plus souvent, par un mouvement animé. Il s'agit ici de compositions assez archaïsantes, de type *Suite*, laissant alterner des mouvements d'allures différentes et de terminologie française. On lit des titres tels que : *Gayement et point trop viste*, *Gracieusement*, et aussi des désignations destinées à préciser l'exécution, comme : *Les croches inégales* et *Les croches égales*[2]. Quatre sonates adoptent des tonalités mineures, et deux seulement s'écrivent en majeur[3].

Thématique. — Dans les mouvements lents, Favre aime à employer des mélodies en croches liées deux par deux et présentant d'assez grands écarts. Le *Vorhalt* s'y fait jour assez fréquemment; il est même tel *Lentement*, comme celui par lequel s'ouvre la Sonate III, où le *Vorhalt* se presse pour ainsi dire à chaque mesure :



Dans d'autres *Lentement*, et dans les *Airs*, notre auteur s'applique à un style saccadé et sanglotant[4].

Ses pièces vives offrent plus d'intérêt; la thématique en est souvent spirituelle et accorte. Çà et là, surgissent d'évidentes influences corelliennes, comme, par exemple, dans le *Gayement* ci-après :



qui n'est pas sans rappeler une *Gigue* de Corelli[6].

Favre montre aussi une grande prédilection pour le régime séquentiel, comme dans le *Gayement* de sa Sonate I. Au demeurant, il témoigne d'une certaine ingéniosité dans le choix de thèmes pittoresques et expressifs; le recueil

chestre de l'Opéra de Paris | Le prix est de 24 sols. | (Bibl. nat., $V_m^6 37$.)

1. *Suite des Dances* | *pour les violons* | *Et Hautbois* | *qui se joüent ordinairement à tous les Bals chez le Roy* | *par Philidor l'aîné*, 1712. | Les deux menuets de Favre se trouvent aux pages 102 et 123 (Bibl. nat., $V_m^7 3555$).

2. Sonates IV et VI.

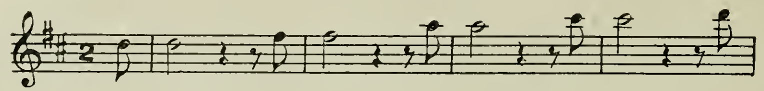
3. Les compositions écrites en majeur sont les Sonates II et IV; les tonalités des autres Sonates sont : *mi* mineur (I), *si* mineur (III), *la* mineur (V), *ré* mineur (VI).

4. Voir notamment le *Lentement* 3 de V et l'*Air* de IV.

5. Sonate II.

6. *Gigue* de la Sonate IX, op. V de Corelli.

de cinq *Marches* qu'il place à la fin de son livre de sonates sous la rubrique : *Régiment de la Calote,* et qui nous rappelle qu'il composa un divertissement pour l'Opéra, en fournit la preuve. La *Marche des Nonchalants,* avec son entrée traînante de noires liées par deux, la *Marche des Costiques,* au thème piquant et agile, celle des *Pédans ou ennuyeux,* alourdie de pesantes syncopes, la *Marche des Fols,* qui s'éparpille, écervelée, en menus hoquets disposés en séquence :



sont l'indice d'une imagination heureuse, et nous ramènent à l'ancienne esthétique des Ballets de cour. Toutes les pièces du recueil de sonates de Favre appartiennent au type binaire et ne comportent que la mise en œuvre d'un seul thème.

Technique. — Il y a peu d'observations à présenter sur celle-ci. Favre n'est qu'un modeste violoniste, dépourvu de toute prétention à la virtuosité. Il démanche cependant jusqu'à la quatrième position et se risque à exécuter des doubles et triples cordes[1]. Son archet ne manque pas de quelques qualités et pratique le *staccato*[2].

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville et Mondonville le jeune.

I

Le premier des deux musiciens dont nous nous proposons d'écrire la biographie a déjà été l'objet d'assez nombreux travaux que nous essayerons ici de compléter et de rectifier. Successivement, MM. Pougin, Galibert, Hellouin et Lefebvre ont consacré à l'intéressante figure de Mondonville des études que nous avons largement utilisées[3].

Galibert a, le premier, tenté de préciser la biographie du compositeur gascon et, notamment, de rechercher les origines de celui-ci. Se fondant sur un article biographique écrit du vivant de Mondonville par l'abbé de Voisenon, et qui débute de la façon suivante : « Il est de Toulouse[4] », Galibert a soutenu que le père de Jean-Joseph prit le nom de Mondonville, enrichi de la particule, à la suite de son mariage avec une demoiselle de Mondonville, de Toulouse. Il ajoute que les Cassanéa étaient originaires de cette ville, car de Rozoi cite un Jean Cassanéa, docteur, qui fut capitoul de Toulouse en 1534[5].

Déjà, L. Narbonne, dans un excellent travail sur l'église Saint-Just de Narbonne, avait montré que l'assertion de Galibert était erronée[6]. Nos recherches personnelles confirment pleinement sa rectification. Joseph Cassanéa, en effet, le père du musicien, naquit à Bordeaux, le 23 décembre 1676, de Raymond Cassanéa,

1. On trouve quelques doubles cordes dans le *Vivement* de la Sonate V ; des accords de 3 notes dans *Les Croches inégales* (Sonate IV) et dans la *Marche des Fols.*

2. Voir le *Gayement* 3/4 de la Sonate VI.

3. A. Pougin, *Mondonville et la Guerre des Coins, Revue et Gazette musicale de Paris,* 1860, pp. 193, 201, 217, 225, 241. — Galibert, *J.-J. Cassanéa de Mondonville, Compositeur et Maître de Musique de la Chapelle du Roy.* Notice biographique publiée sous les auspices de la Commission archéologique de Narbonne, 1866, 38 pp. — Félix Clément, *Les Musiciens célèbres,* 1887, pp. 86 et suiv. — Hellouin, *Mondonville, sa vie, son œuvre,* 1903. — Léon Lefebvre, *Le Concert de Lille,* 1908.

4. *Œuvres complètes* de Voisenon (éd[on] de 1781), t. IV, p. 157.

5. *Annales de la Ville de Toulouse* par De Rozoi, Paris, 1772, t. III, pp. 397, 398.

6. *La Cathédrale Saint-Just de Narbonne,* par Louis Narbonne, 1901, pp. 448, 449.

archer du vice-sénéchal de Guyenne, et de Jacquette de Peyronnet[1]. Joseph n'était pas l'aîné des enfants de Raymond Cassanéa, car un autre fils, Pierre, avait été baptisé le 26 mars 1674, et sur l'acte de baptême Raymond Cassanéa était ainsi qualifié : « Raymond Cassanéa, *dit Mondonville,* homme d'armes[2]. »

Il résulte donc de tout ceci que le grand-père de Jean-Joseph habitait Bordeaux et que, dès 1674, il ajoutait à son nom patronymique celui de Mondonville; cette adjonction ne résulte pas, par conséquent, du mariage de son fils Joseph avec une Toulousaine appelée Mlle de Mondonville, Toulousaine qui, d'ailleurs, n'a jamais existé.

D'après une autre version, insérée dans l'*Éloge de M. de Mondonville* que le *Nécrologe* mit au jour en 1773, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville serait né « de parents peu riches, mais d'une famille ancienne, originaire de Toulouse, qui avait possédé la terre de Mondonville dont notre célèbre Musicien prit le nom... » L'*Éloge* poursuit : « Son aïeul, pour quelque légèreté pardonnable de jeunesse, se vit privé de ses droits qu'il avait aux biens de ses ancêtres. Inconvénient trop commun de la puissance paternelle, trop peu bornée dans les pays de Droit Romain. Il ne put laisser à ses enfants qu'une éducation digne de leur naissance honnête[3]. »

S'agit-il ici de Raymond Cassanéa? Nous l'ignorons, mais la version que nous venons de rapporter témoigne de l'obscurité qui enveloppe encore l'origine du nom de Mondonville.

Comment Joseph Cassanéa devint-il musicien, et dans quelles conditions se rendit-il à Narbonne en 1704? Voilà ce que nous n'avons pas pu encore établir. Lorsque nous le rencontrons dans cette ville, au mois d'août 1704, à l'occasion de son mariage avec Thérèse Castaignez ou Castanier, il occupait un emploi de musicien à l'église Saint-Just de Narbonne, et cela, vraisemblablement, depuis peu de temps, puisque ses bans furent publiés à Saint-Seurin de Bordeaux[4].

La cathédrale Saint-Just de Narbonne possédait une bonne maîtrise, dirigée par un maître et un sous-maître, et installée dans une maison située aux abords de l'église; la porte de la maîtrise s'ornait d'un bas-relief de pierre, que l'on voit encore, et qui représente divers instruments, un basson, un violon, un hautbois, etc.[5].

1. Voici l'acte de baptême de Joseph Cassanéa :

« Dimanche, 27 décembre 1676.

« A esté baptisé Joseph, fils légitime de Raimond Cassanea, archer de Mgr le vissénéchal de Guienne, et de Jacquête de Peyronet, paroisse de Pipaulin [Puy-Paulin]; parrin, Jean-Pètre Médouix; marrine, Anne Lebras. — La nessance le 23e dudit mois et an à 4 heures du matin. Parrin et marrine n'ont seu signer.

« CASSANÉA, père. »

(Arch. comm. de Bordeaux, *Registre de Saint-André.* N° 21, acte 967.)

2. Nous transcrivons ci-après l'acte de baptême de Pierre Cassanéa :

« Dudit lundy, 26 mars 1674.

« A esté baptisé Pierre, fils légitime de Raymond Cassanéa dit Mondonville, homme d'armes, et de Jacquète Peyronnet, sa femme, paroisse de Puy-Paulin. — Parrain, Pierre Borle, suisse de M. le mareschal d'Albret; marraine, Isabeau Guiton. Nacquit le 13 dudit mois, 2 heures après minuit. La marraine n'a sceu signer.

« Signé : CASSANÉA. — PIERRE BORLE. »

(Registre n° 18, Actes de baptêmes de l'église Saint-André de Bordeaux.)

3. *Le Nécrologe des Hommes célèbres de France. Eloge de M. de Mondonville,* 1773, pp. 125, 126.

4. L'acte de mariage de Joseph Cassanéa a été publié par L. Narbonne, *loco cit.*, pp. 445, 446. — Arch. comm. de Narbonne, G. G. *Registres de Saint-Just,* 1701-1721. — Thérèse Castaignez ou Castanier était fille de Jean Castaignez et de Marguerite Jot, de la paroisse Saint-Just.

5. Louis Narbonne, *loco cit.*, p. 439. — Sur

Ce monument iconographique n'a pas seulement une valeur décorative, il possède encore une valeur documentaire, car il nous renseigne sur les instruments dont on jouait à la maîtrise et à l'église, instruments parmi lesquels figurent, notamment, lé violon et le hautbois. Or, parmi les *musiciens* de la maîtrise qu'on désignait ainsi pour les distinguer des *chanteurs*, celle-ci comptait un joueur de basson et un joueur de serpent[1], et, à l'occasion des grandes fêtes, elle se renforçait de l'appoint de musiciens étrangers, *maîtres joueurs de violon*, ou chanteurs, que l'on engageait pour la circonstance[2]. Ajoutons que le nombre des enfants, qui ne varia jamais beaucoup, s'élevait de huit à dix[3].

Lorsque Joseph Cassanéa arriva à Narbonne, pour entrer à la maîtrise de Saint-Just, en qualité de *musicien*, le maître de musique s'appelait Yves Dupin et était en fonction depuis le 7 janvier 1695[4]; il touchait 600 livres d'appointements annuels[5].

Si l'on en croit le P. Piquet, auteur d'une histoire manuscrite de Narbonne, cet Yves Dupin, qui était originaire de Paris, eut son heure de célébrité. Très lié avec un poète local, Jean de Léonard, chanoine de l'église collégiale et abbatiale de Saint-Paul, qu'on surnomma l' « Anacréon de Narbonne », Dupin se livrait avec son ami à des parties de plaisir, au cours desquelles ils enrichissaient « leur art de quelque nouvelle production ». « C'est à l'un de ces charmants rendez-vous, écrit le P. Piquet, que notre poète composa cette fameuse chanson que personne n'ignore, dont la musique est aussi belle que la pensée finement tournée :

Fuyons, fuyons l'embarras de la ville[6]. »

Tel était le milieu artistique dans lequel se trouvait placé Joseph Cassanéa, à partir de 1704. Son premier enfant fut un fils qui reçut le prénom de Jean, et qui naquit le 29 mars 1705; un autre Jean vint au monde le 15 février 1707; puis, la famille Cassanéa s'enrichit successivement de deux filles, Marie, née le 21 janvier 1708, et Anne-Claude, née le 23 janvier 1710[7].

Enfin, le 23 décembre 1711, on baptisait, à Saint-Sébastien de Narbonne, Jean-Joseph Mondonville (*sic*), qui devait devenir le fameux musicien[8]. Sur l'acte de baptême, qui a déjà été publié, Joseph Cassanéa est appelé Joseph Cassanéa dit Mondonville.

l'église primatiale de Saint-Just de Narbonne, on consultera, outre l'ouvrage de L. Narbonne que nous venons de citer : *Monographie de l'église Saint-Just de Narbonne*, par Félix Pradel, 1884, — *Documents inédits sur la cathédrale Saint-Just de Narbonne*, publiés par Paul Laurent (1887).

1. Arch. dép. de l'Aude, G 35, f° 253. — En 1667, le joueur de serpent touchait 270 livres de gages.

2. Sur la maîtrise de Saint-Just, voir le chapitre VII du livre de L. Narbonne : *La Maîtrise et la Chapelle de musique de Saint-Just avant la Révolution*, pp. 435 et suiv.

3. Sur les obligations des maîtres de musique et sur leurs droits, consulter Arch. dép. de l'Aude, G. 41, *Contrats du chapitre de Saint-Just de 1655 à 1664*, f[os] 49[vo] et suiv. et G. 33, f° 274.

4. P. Laurent, *Documents inédits sur la cathédrale Saint-Just de Narbonne*, 1887, pp. 22, 24. — Dupin remplaçait Joseph Valette, de Béziers.

5. Arch. dép., Aude, G. 42, f° 142.

6. L. Narbonne, *loco cit.*, pp. 442, 443. — Yves Dupin mourut à Narbonne le 17 septembre 1736, à l'âge de soixante-quinze ans.

7. Nous devons tous ces renseignements d'état civil à l'extrême obligeance de l'archiviste bibliothécaire de Narbonne.

8. Nous reproduisons ci-après l'acte de baptême de Mondonville. (Cf. Hellouin, *loco cit.*, p. 47, en note.)

« L'an mil sept cent onze, et le vingt-cinquième du mois de décembre, a esté baptisé, sur les fonts baptismaux de la présente paroisse, Jean-Joseph Mondonville, fils de Joseph Cassanéa dit Mondonville, musicien à la cathédrale Saint-Just et Pasteur, et de Thérèse Castanier, mariés. Son parrin, S[r] Jean Montmey. Sa marrine, Anne Fraisse. Présens, Jean Castanier, Pierre Fraisse et moy. Signé : Bedos, vic. » (*Registre des baptêmes de la paroisse Saint-Sébastien de Narbonne*, 1697 à 1735.)

La même désignation s'observe sur les baptistaires des deux autres fils qui naquirent au ménage Cassanéa, Hyacinthe-Joseph, le 5 janvier 1715, et Jean Cassanéa, le 15 avril 1716. Ce dernier s'adonna à la musique comme son frère Jean-Joseph, et fut appelé plus tard Mondonville le jeune[1].

Jean fut le dernier enfant de Joseph Cassanéa, car sa femme, Thérèse Castanier, mourut des suites de ses couches le 22 avril 1716; elle était âgée d'environ trente-cinq ans et fut enterrée le 23 avril[2].

Nous ne sommes informé sur la jeunesse et sur la formation artistique de Jean-Joseph Mondonville que par l'article qui fut inséré dans le *Nécrologe des hommes célèbres de France* de 1773[3].

Mondonville aurait reçu de son père toute son éducation musicale, et serait devenu, sous sa direction, un habile violoniste. Vers l'âge de vingt ans, il quitta son pays natal et entreprit divers voyages. En 1733, il se trouvait à Paris, où il publiait son œuvre I, un livre de *Sonates pour le Violon avec la Basse continue*[4], puis, l'année suivante, son œuvre II, consistant en *Sonates en trio* dont il faisait hommage à son premier protecteur, le marquis de la Bourdonnaye, intendant de la Généralité de Rouen :

« Monseigneur,

« Les bontez infinies dont vous m'honorez et La reconnoissance dont je suis pénétré sont les seuls motifs qui m'engagent à vous présenter ce petit ouvrage. Je laisse à ceux qui ont plus de talens que moy Le soin de transmettre à la postérité votre bon goût, votre discernement et toutes les qualitez qui vous ont attiré la confiance Du Roy et L'Estime du Public. Je seray trop heureux, Monseigneur, si, en redoublant mon Étude et mes veilles, je puis découvrir dans mon Art des choses capables de vous délasser. Mon ambition sera satisfaite, et j'ose dire que le désir de vous plaire aura fait tous mes progrez. J'ay l'honneur d'estre, avec un profond respect, Monseigneur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« J.-C. MONDONVILLE[5]. »

1. Hyacinthe-Joseph mourut le 13 mars 1715 et fut enterré dans le cloître de Saint-Just. Arch. comm. de Narbonne, GG. *Registre de Saint-Just* (1701-1721).

Voici l'acte de baptême de Mondonville le jeune :

« Le même jour [16 avril 1716] fut baptisé Jean, fils de Joseph Cassanéa dit Mondonville, musicien du chapitre Saint-Just, et de d[lle] Thérèse Castanier, mariés, né le jour d'hier. Parrain, Jean Fages, et marraine, Claude Castanier. Présents : Antoine Romieu et le S[r] Nicolas Bonifai, tous habitants de Narbonne. » (Narbonne, Saint-Just. *Baptêmes.*)

2. Nous donnons ci-après l'acte de décès de Thérèse Castanier, femme Mondonville.

« L'an mil sept cens sèze, et le vingt-troisième du mois d'avril, nous avons enseveli Thérèse Castagné, femme de M. Montdonvile, qui mourut le jour précédant, âgée d'environ trante et cinq années, après avoir receu tous les sacremens ; présens audit enterrement : M. Gilbert Gabelle et Pierre Bobo, signés avec nous :

« GABELLE. BOBO. AFFRE, vicaire. »

(Arch. com. de Narbonne, communiqué par M. l'archiviste-bibliothécaire de Narbonne.)

Jean Cassanéa n'était donc pas le fils de Jean-Joseph, comme l'ont avancé certains auteurs, dont A. Pougin (*Mondonville et la guerre des Coins*, p. 242, en note).

3. *Le Nécrologe des hommes célèbres de France de 1773*, p. 125 et suiv.

4. *Sonates* | *Pour le Violon* | *Avec la Basse continue* | *Par* | *M. Mondonville* | *Livre Premier* | Prix 6 livres En blanc | Gravé par L. Hüe | A Paris | chès | Le S[r] Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or, vis-à-vis la rue des Bourdonnois. Le S[r] Le Clair (sic), rue du Roule, à la Croix d'Or, 1733.

5. *Sonates* | *en trio* | *Pour deux Violons* | *ou Flûtes* | *Avec la Basse continue* | *Par M. Mondonville* | *Dédiées* | *A Monsieur le Marquis* | *De la Bourdonnaye* | *Œuvre second* | Prix 9 livres en blanc | Gravées par L. Hüe | A Paris | Chez la veuve Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Et chez Le S[r] Le Clair, rue du Roule, à la Croix d'Or.

Le marquis de la Bourdonnaye, conseiller du

De Paris, Mondonville s'en alla en Flandre, où il fut engagé au concert établi à Lille, en qualité de premier violon[1]. C'est dans cette ville que le musicien languedocien publia ses œuvres III et IV, des *Pièces de clavecin en Sonates* (œuvre III) dont il fait hommáge au duc de Boufflers, gouverneur de Flandre[2], et ses fameux *Sons harmoniques* (œuvre IV) qui parurent, en même temps, à Paris et à Lille[3].

Dans sa dédicace « à Mgr le duc de Boufflers, gouverneur et lieutenant général pour Sa Majesté des provinces de Flandre et du Haynaut », Mondonville relève la vogue incroyable dont bénéficient alors les sonates et la production « prodigieuse » de ces compositions :

« Monseigneur,

« Il y a peut-être plus que de la témérité à donner aujourd'huy de la Musique instrumentale au Public. On a mis au jour, depuis plusieurs années, un nombre si prodigieux de sonates de toute espèce qu'il n'est personne qui ne croye que ce genre est épuisé. Cependant, Monseigneur, animé par la protection que vous accordez à mon art, je me suis appliqué à chercher du nouveau. En puisant dans les combinaisons harmoniques, j'ay tâché de ne point perdre de vue le seul modèle qu'on doit imiter, je veux dire la belle nature. Si j'ay réussi, je le dois au désir ardent que j'ay de vous plaire. Si je n'ay pas réussi, c'est que ma reconnaissance, pour éclater plus tost, ne m'a pas permis de porter plus loin mes recherches. Je suis, avec un respect très profond, Monseigneur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« J.-C. MONDONVILLE[4]. »

Il composait aussi des motets : *Dominus regnavit, Magnus Dominus, Jubilate,* qui furent exécutés avec grand succès au concert de la capitale flamande[5].

Puis, il revient à Paris, attiré sans doute par le Concert spirituel, où, déjà, les virtuoses étrangers commençaient à se faire entendre; en 1729, au mois de février, Guignon y jouait le fameux *Printemps* de Vivaldi; en mai, c'était le Vénitien Madonis qui soulevait les applaudissements de l'assemblée, puis on entendait, en 1731, le violoniste italien Toscano, et Baptiste Anet en 1732.

Mondonville fit son apparition au Concert pendant la semaine sainte de 1734. Tout de suite, il donna l'impression d'un artiste extrêmement habile. Lisons l'appréciation du *Mercure :* « Le 18 avril, dimanche des Rameaux, et les autres jours de la semaine sainte, le sieur Mondonville se distingua dans l'exécution de plusieurs concertos qu'il a joués sur le violon, d'une manière très brillante[6]. »

roi en ses conseils, était maître des requêtes ordinaires de son hôtel, et intendant de justice, police et finance en la généralité de Rouen. — Nous le retrouverons lorsque nous étudierons la vie et les œuvres du violoniste Papavoine.

1. « Après divers voyages, écrit Marpurg, il vint à Lille en Flandre, et y entreprit pendant un certain temps la direction du Concert. » (*Beyträge*, t. I, p. 469.) Ni M. Hellouin ni Ch. Lefebvre (*Le Concert de Lille*) n'ont pu vérifier l'assertion de Marpurg relative au rôle de directeur du Concert de Lille qu'aurait rempli Mondonville. Il se contenta, vraisemblablement, de la fonction de premier violon.

2. *Pièces | de Clavecin | En | Sonates | Avec accompagnement de Violon. | Dédiées | A Monseigneur | Le Duc | De Boufflers | Par M. Mondonville | Œuvre III*[e] | Prix en Blanc Huit Livres | Gravé par L. Hüe. | A Paris et à Lille | L'Auteur au Concert de Lille en Flandre, Madame Boivin, Le S[r] Le Clerc. | (B. N. Vm[7]1893.)

3. *Les Sons | Harmoniques | Sonates | A Violon seul | Avec | La Basse continue | Par M. Mondonville | Œuvre IV*[e]. | Prix en Blanc 7 livres. | Gravée par L. Hüe. | A Paris et à Lille | Chez L'Auteur au Concert de Lille en Flandre, Madame Boivin | Le S[r] Le Clerc. | A. P. D. R.

4. Dans ce recueil, Mondonville déclare que « Les agrémens du violon doivent être exprimés comme ceux du clavecin. »

5. *Nécrologe*, p. 126.

6. *Mercure*, avril 1734, p. 796.

Pourtant, en dépit de son succès, notre musicien paraît avoir eu des velléités de départ; le *Nécrologe* rapporte qu'il songea à retourner à Lille, mais que « des protecteurs le firent rester à Paris, et qu'il entra, en qualité de violoniste, dans la musique du roi ». Il devait cette faveur aux ducs de la Trémoille et d'Aumont[1].

Nous préciserons tout à l'heure l'époque de l'entrée de Mondonville à la musique royale. Contentons-nous de constater que, de mai 1734 au printemps de 1738, on perd la trace du musicien; aucun des travaux modernes consacrés à Mondonville n'a pu combler cette importante lacune de sa biographie.

* * *

En 1734, Mondonville n'avait paru au Concert spirituel que comme exécutant; au cours des fêtes de Pâques de 1738, il va y faire ses débuts comme compositeur, en écrivant des motets dont la vogue devait atteindre des proportions surprenantes. A la séance du 1er avril, les habitués du Concert reçoivent favorablement un motet de lui[2], puis, le 8 septembre de la même année, il donne une œuvre singulière qui demeure introuvable, et que le *Mercure* intitule *Concerto à trois chœurs,* sans, du reste, nous en laisser de description[3].

Sa réputation déjà bien établie ne fera que s'accroître à partir de 1739, et elle s'appliquera autant au brillant virtuose qu'au compositeur. Écoutons le *Mercure* : « On donna le 31 [mars] un motet à grand chœur du sieur de Mondonville qui fut fort goûté et généralement applaudi par une très nombreuse assemblée. Le même Auteur exécuta ensuite sur le violon un *concerto* de sa composition dont l'exécution parut aussi admirable que singulière aux plus grands connaisseurs[4]. » Exécution singulière, voilà une appréciation que nous rencontrerons fréquemment sous la plume des contemporains de Mondonville. On peut aussi se demander ce que le *Mercure* entend ici par *concerto*; peut-être ne s'agit-il que d'une sonate, car le vocable concerto avait alors une signification tout particulièrement élastique[5]. Cependant, il semble que Mondonville, comme nous le verrons plus loin, écrivit, outre ses fameux concertos de violon et de chant, de véritables concertos pour son instrument.

Mais les termes dont se sert le *Mercure* pour caractériser l'exécution « aussi admirable que singulière » de ce concerto, nous paraissent susceptibles d'autoriser une hypothèse sur la nature de celui-ci. Ne s'agirait-il pas, en effet, ici, d'une pièce tirée des fameux *Sons harmoniques,* sonates à violon seul avec la basse continue, qui constituent l'œuvre IV de Mondonville? Les *Sons harmoniques* ne portent pas de date; toutefois, leur numéro d'œuvre IV semble devoir les placer avant la pastorale d'*Isbé;* ils auraient été écrits vers 1738, et Mondonville en aurait donné la primeur au Concert spirituel en 1739.

Le 3 avril, le dimanche de Quasimodo, et le lundi suivant, nouveaux motets et nouveau concerto de Mondonville; tout le monde s'accorde à admirer le double talent d'exécutant et de compositeur du « jeune maître[6] ». Le Concert réalise

1. *Nécrologe,* p. 127. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* p. 156.
2. *Mercure,* avril 1738, p. 793. — A cette séance, avaient paru Guignon, Cupis et Blavet.
3. *Ibid.*, septembre 1738, p. 1080. — Hellouin, *loco cit.*, p. 52.
4. *Ibid.*, mars 1739, p. 589.
5. Voir sur ce point L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750* (*Année musicale,* 1911, p. 7).
6. *Mercure,* avril 1739, p. 804.

de brillantes recettes dès qu'il paraît sur le programme et, ainsi que le remarque Michel Brenet, « il allait devenir, pour une longue période, le principal soutien de l'entreprise[1] ».

La cour et la ville ne cessent de célébrer ses multiples mérites, et Luynes se fait l'écho des louanges qui montent autour de Mondonville, lorsqu'il écrit, à la date du 18 avril 1739 : « Il y a déjà quelque temps qu'un musicien nommé Mondonville, qui n'a pas encore vingt-cinq ans[2], paraît s'acquérir une grande réputation; il a donné plusieurs motets qui sont fort estimés; outre cela, il joue du violon d'une façon singulière, et il passe pour être au pair de tout ce qu'il y a de mieux[3]. »

En juillet 1740, le même auteur, toujours fort exactement renseigné sur les événements petits et grands qui se passent à la cour, écrit que « le sieur de Mondonville, qui n'a que vingt-cinq ans, fut reçu en qualité de violon à la chapelle et à la chambre du roi, l'année passée »; Mondonville aurait donc été admis à la musique royale en 1739[4].

Les états de payement des Menus-Plaisirs viennent à l'appui de cette assertion. On y lit, en effet, que Mondonville reçoit 255 livres, en 1739, pour les six derniers mois de l'année, à l'occasion des concerts donnés dans les résidences de Versailles, Compiègne, Fontainebleau et Marly, et à raison de 6 livres par concert. Cette mention s'accompagne de la note suivante : « Mondonville, pour lui tenir lieu d'appointements, ayant été reçu le 1er avril 1739.... 375 livres[5]. »

Ainsi se trouve fixée la date de l'admission de notre musicien à la musique du roi.

De même, encore, l'*État général des appointemens des Musiciens de la Chambre du roi en 1739,* porte : « Mondeville (*sic*), pour les six derniers mois de 1739... 750 livres[6]. » Le violoniste reçoit, en outre, une allocation de 48 livres à titre de remboursement des voitures qu'il a prises pour se rendre aux concerts exécutés à Marly pendant les quartiers de janvier et de juillet de cette année 1739[7].

Ses motets continuaient leur brillante carrière au Concert spirituel; c'est ainsi que le *Lauda Jerusalem* paraissait à la séance du 8 septembre 1739[8], et que, pendant les fêtes de Pâques de 1740, un autre motet, dont le *Mercure* ne cite pas le titre, fut exécuté à la satisfaction générale[9]. Enfin, la cour applaudissait, elle aussi, ces fameux motets au concert de la reine, dans les appartements de Versailles, et Luynes rapporte qu'en 1740, Mme de Pompadour faisait exécuter « les grands motets de Lille[10] ».

Tant de succès attiraient sur la tête de l'heureux violoniste la manne des faveurs royales, et, vers la fin de juin 1740, il obtenait une place de sous-maître

1. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* p. 197.
2. Ici, Luynes se trompe, car Mondonville, né en 1711, avait, en 1739, vingt-huit ans et non pas vingt-cinq ans. On aime toujours à rajeunir les virtuoses.
3. Luynes, *Mémoires,* t. II, p. 413. — L'expression de « singulière » que Luynes, comme le *Mercure,* applique à l'exécution de Mondonville, semble confirmer ce que nous avançons ci-dessus au sujet de la date d'apparition des *Sons harmoniques* (œuv. IV).
4. *Ibid.,* t. III, p. 210.
5. Arch. nat., O¹2864, fo 279.
6. *Ibid.,* fo 276. Il touche 440 livres pendant les 55 jours du voyage de Compiègne (O¹2864, fo 306).
7. *Ibid.,* O¹2864, fo 274.
8. *Mercure,* septembre I, 1739, p. 2085. — avril 1740, p. 785.
9. *Ibid.,* avril 1740, p. 784; le 2 avril, la reine en entendit deux dans la même séance, le *Lauda Jerusalem* et le *Venite exultemus.* Voir aussi p. 787.
10. Luynes, *Mémoires,* t. VIII, p. 334.

à la chapelle du roi : « J'ai oublié de marquer, rappelle Luynes, que le sieur de Mondonville... vient d'avoir, depuis dix ou douze jours, une place de maître de musique à la Chapelle, qui est la survivance du sieur Campra. » Et d'admirer une fois de plus la précocité du « jeune maître » : « Il est singulier, à l'âge dudit sieur de Mondonville, d'avoir acquis autant de supériorité, de talent pour le violon et pour la composition; il a déjà fait plusieurs motets qui sont fort estimés[1]. »

Littéralement, on s'arrachait alors les motets de Mondonville; il n'était pas jusqu'à l'Académie française qui, par un choix flatteur, ne décidât, à la date du 31 mars 1742, que « ses plus beaux Motets » seraient chantés à la Saint-Louis[2].

Après s'être fait entendre dans des concertos et des sonates, à côté du célèbre flûtiste Blavet, durant tout le printemps de 1742, au Concert spirituel[3], Mondonville prend, le 11 juin 1742, son premier privilège pour Paris, privilège d'une durée de quinze ans à partir du 2 juin, accordé à « Joseph Mondonville, ordinaire de notre musique, pour *Isbé*, pastorale, et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale[4] ».

La pastorale héroïque d'*Isbé*, en trois actes et prologue de Larivière, avait été représentée à l'Opéra le 10 avril 1742. Malgré une brillante interprétation qui réunissait les noms de Mlles Lemaure et Fel, de Jeliotte et de la Camargo, cette pièce ne réussit pas. Cependant, quelques fragments en furent exécutés chez la reine au mois de juin 1742. « Le 23, le 25 et le 27, écrit le *Mercure*, la reine entendit l'opéra d'*Isbé* de la composition de M. Mondonville, ordinaire de la musique du roi. Les premiers rôles furent très bien tenus par les sieurs Benoît et Jelyotte et par la D^lle Mathieu[5]. »

Au Concert spirituel, le double succès de Mondonville se poursuivait avec une régularité parfaite : le *Cantate Domino*, le 8 septembre, des concertos, le 25 décembre, puis les 2 et 13 juin, le 15 août et le 1er novembre 1743[6], le *Nisi Dominus*, le 9 décembre, et le *Venite exultemus*, le jour de Noël[7], confirment la double réputation de virtuose et de compositeur de motets que s'était acquise le musicien. Il ne craint ni la rivalité du flûtiste Blavet, ni la concurrence déjà sérieuse que lui fait le violoniste L'Abbé le fils en avril 1744[8]. Dès qu'il parait, on le salue d'applaudissements unanimes : « C'est un tribut, écrit le *Mercure*, qui ne manque jamais à ses compositions[9]. »

Le 4 mars 1744, Mondonville avait obtenu un brevet de retenue pour une place de sous-maître de la chapelle du roi, place devenue vacante par la mort de Charles-Hubert Gervais[10]. Puis, au cours de l'été, il se met à voyager, à faire des

1. Luynes, *Mémoires*, t. III, p. 210. Du vendredi 8 juillet 1740, de Versailles. Cf. L. de la Laurencie, *André Campra musicien profane* (*Année musicale*, 1913, p. 202).

2. *Les Registres de l'Académie française*, Paris, 1895, t. II, p. 503.

3. Les 11 mars, 3, 13 et 24 mai.

4. M. Brenet, *La Librairie musicale en France...*, p. 442.

5. *Mercure*, juin 1742, I, p. 1473, et Beffara, *Dictionnaire ms. de l'Académie royale de musique*. — Hellouin, *loco cit.*, p. 55.

6. *Mercure*, septembre 1742, p. 2103; décembre, pp. 2752, 2753; juin 1743, pp. 1235, 1236; août, p. 1867; novembre, p. 2523.

7. *Ibid.*, décembre II, 1743, p. 2750. — Le 9 décembre, on avait joué un concerto de Hændel.

8. L'Abbé le fils avait joué un concerto de Leclair. — *Mercure*, avril 1744, p. 837. Mondonville exécutait des concertos dans la plus grande perfection.

9. *Mercure*, décembre I, 1744, p. 146.

10. Arch. nat., O¹88, f° 80. — La demande était datée du 4 mars (O¹202, f° 77). L'*Etat général des appointements des musiciens et symphonistes de la Chambre pour 1744* inscrit Mondonville pour 1.500 livres plus 400 livres de gratification (O¹2865, f°s 324, 326).

tournées, comme on dit aujourd'hui, en compagnie de Pierre Guignon, et nous renvoyons aux pages que nous consacrons à ce dernier pour les détails du séjour à Lyon des deux célèbres violonistes[1].

Il convient, très probablement, de rattacher à ce voyage de Mondonville à Lyon une anecdote insérée dans le *Nécrologe* de 1773. On y voit qu'en 1744, Mondonville et Guignon se seraient bravement employés à haranguer des ouvriers grévistes. Or l'origine de cette grève de « canuts » coïnciderait avec la présence à Lyon, à cette époque, de l'ingénieur Vaucanson, et résulterait des tentatives faites par celui-ci pour amener la substitution du machinisme à la main-d'œuvre habituelle. Nous laissons ici la parole à l'auteur de l'*Éloge de Mondonville :*

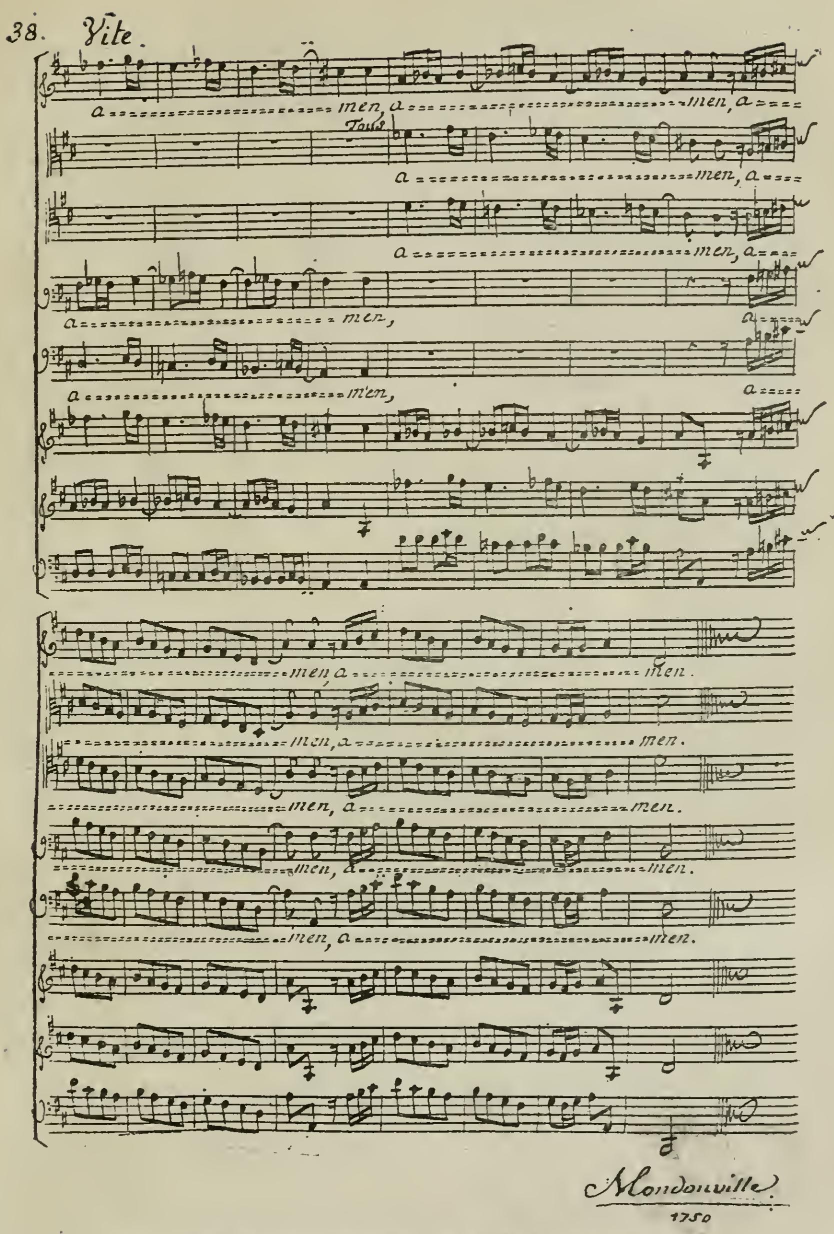
« Ce fut à peu près vers ce temps-là [l'époque d'*Isbé* (1742)] que M. de Mondonville, ayant accompagné son ami, M. de Vaucanson, dans un voyage qu'il fit à Lyon, courut les plus grands dangers. Il était question de faire adopter dans nos fabriques d'étoffes un procédé qui devait en diminuer la main-d'œuvre et rejeter, par conséquent, dans nos campagnes, une partie des bras qu'elles réclamaient. Mais le bien général n'a point d'ennemis plus dangereux que l'intérêt particulier, et la foule des ouvriers employés aux Manufactures jeta les hauts cris à cette nouvelle; en sorte que M. de Mondonville, qui comptait voir la reconnaissance publique augmenter la gloire de son ami, eut tout à craindre de l'avoir accompagné. Dès qu'on sut que l'inventeur était arrivé, on assiégea son auberge, et, comme cette populace eût pu confondre le mécanicien avec l'harmoniste qu'elle ne connaissait pas, tous deux furent obligés de s'évader par les greniers, à la faveur de travestissements qui les garantirent de la fureur séditieuse qui s'était émue[2]. »

L'aventure, on le voit, se relie tout naturellement à celle que rapporte M. Dutilleu, bourgeois de Lyon, dans son *Livre de famille*; nous en retiendrons le fait intéressant de l'amitié qui reliait Mondonville au célèbre Vaucanson[3].

Dès le mois de janvier 1745, une modification se produit dans la répartition du service des maîtres de musique servant par quartier. On sait qu'André Campra, qui détenait un de ces emplois, était mort à Versailles le 31 mars 1744; les autres titulaires se nommaient les abbés Madin et Blanchard, et Mondonville. Campra ne fut pas remplacé ; sa charge fut seulement répartie, en janvier 1745, entre les trois autres maîtres de musique, ainsi que nous l'apprend le duc de Luynes : « La place de maître de musique de quartier de la Chapelle, vacante par la mort de Campra, a été partagée entre les trois autres, qui sont présentement l'abbé Madin, l'abbé Blanchard et Mondonville; ils serviront chacun quatre mois[4]. »

C'est pendant la semaine de Pâques de cette même année 1745 que notre homme commence sa fructueuse collaboration avec Guignon, collaboration déjà amorcée en province; tous deux se mettent à jouer des pièces à deux violons de la composition de Guignon. Cette innovation — l'association de deux virtuoses aussi réputés — fit immédiatement les délices des habitués du Concert : « On ne

1. Voir au chapitre suivant.
2. *Nécrologe des Hommes célèbres de France*, pp. 129, 130.
3. Sur Vaucanson, voir son *Eloge* par Condorcet dans l'*Histoire de l'Académie Royale des Sciences*, 1782, pp. 156 et suiv. Sur l'incident du séjour de Mondonville et de Vaucanson à Lyon, voir A. Pougin : *Mondonville et la guerre des Coins* (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1860, p. 193).
4. Luynes, *Mémoires*, t. III, p. 278. — Lundi 25 janvier 1745, de Versailles.



AUTOGRAPHE MUSICAL DE MONDONVILLE (MOTET « CŒLI ENARRANT »)
(Bibliothèque du Conservatoire.)

peut pas, écrit le *Mercure,* décrire combien ces symphonistes ont fait briller de grâces dans les différents morceaux[1]. »

En juillet 1745, Mondonville et Guignon sont derechef partis pour Lyon, d'où, le 13 juillet, Mondonville écrit aux « Auteurs du *Mercure* » pour leur signaler l'invention d'un facteur d'orgues lyonnais nommé Micot[2]. Au cours de leurs voyages à Lyon, les deux musiciens se trouvèrent en relations avec le dessinateur Philippe de Lasalle et décidèrent de sa carrière, car le jeune de Lasalle, s'étant fait remarquer du dessinateur d'une fabrique lyonnaise alors très achalandée, mit nos deux violonistes dans ses intérêts. On a rapporté que ceux-ci « l'emmenèrent avec eux ou plutôt l'enlevèrent » et que, « dès lors, son sort fut irrévocablement fixé[3] ».

Durant toute la semaine de Pâques, on avait entendu, comme d'habitude, des motets à grand chœur de Mondonville, le *Bonum est,* l'*Omnes gentes,* puis, un peu plus tard, le *Qui confidunt*[4]. Au commencement du printemps de 1746, Mondonville reprend, avec Guignon, l'exécution des fameux duos si goûtés l'année précédente[5], et, le 8 décembre, on le voit rendre hommage au talent de compositeur de Jacques Aubert, en jouant un concerto de ce musicien, probablement un de ceux du deuxième Livre[6].

Ainsi, Mondonville se trouvait mêlé à tout le mouvement musical contemporain ; il était aussi l'objet des jalousies et des intrigues de ses confrères, voire de ses amis, car on verra, à propos de Guignon, que lorsque le Dauphin, en octobre 1746, voulut apprendre le violon, il s'adressa d'abord à Mondonville et ne se décida à choisir définitivement Guignon que sur les vives réclamations de celui-ci[7].

Mondonville occupait la place de premier violon à l'orchestre du théâtre des Petits Cabinets; autour de lui se groupaient des artistes professionnels, comme Lalande et Le Roux, et des amateurs, tels que M. de Courtomer. Guillemain était le chef des seconds violons, et le fermier général Ferrand, dont les concerts jouissaient d'une brillante réputation, tenait le clavecin, pendant que le prince de Dombes jouait du basson, le comte de Dampierre et le marquis de Sourches de la viole[8].

Mais Mondonville, tout comme au Concert spirituel, ne se contentait pas, aux Petits Cabinets, de cueillir les seuls lauriers du virtuose; il tenait encore à y briller comme compositeur, et, le 13 mars 1747, le spectacle se terminait par un opéra en un acte de lui, *Bacchus et Erigone,* paroles de la Bruère, lequel bénéficiait d'une interprétation sensationnelle, car on pouvait y entendre M[me] de Pompadour, la duchesse de Brancas, le duc d'Ayen et le marquis de la Salle[9]. Le

1. Ils jouèrent tous deux, le 11 avril, le jour de Pâques, le lundi de Pâques et le 23 avril. — *Mercure,* avril 1745, p. 140.

2. Voir, plus loin, à Guignon.

3. *Société des Beaux-Arts des départements,* 1904, p. 461. — *Notice historique sur Philippe de Lassale.*

4. Cf. Hellouin, *loco cit.*, p. 57. Le *Qui confidunt* fut joué le 8 juin 1745.

5. Ces duos furent exécutés les 3, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 17 avril.

6. *Mercure,* décembre I, 1746, p. 145. « La composition, écrit le journal, était digne de l'exécution. » On se rappelle que le deuxième *Livre de Concertos* de Jacques Aubert est antérieur à 1740.

7. Voir à Guignon. — Luynes, *Mémoires,* t. VII, p. 472.

8. Sur le théâtre des Petits Cabinets, voir : A. Jullien, *Histoire du Théâtre de M[me] de Pompadour.* — Il y a une *Note sur l'orchestre* de ce théâtre, par Laujon, pp. 71 à 90, dans les *Morceaux historiques explicatifs des Mémoires de Madame du Hausset.*

9. Le marquis de la Salle, grand amateur de musique, a laissé une riche collection, dont une partie subsiste à la bibliothèque du Conservatoire de Paris; on y trouve, notamment, les

succès de *Bacchus* prit de telles proportions qu'on rejoua seize fois la pièce et qu'elle parut aux concerts de la reine. Enfin, ce petit opéra devint le deuxième acte des *Fêtes de Paphos* de 1758.

Lors des concerts spirituels qui furent donnés au théâtre des Petits Cabinets, les motets de Mondonville figurèrent au répertoire de ce théâtre, et il arriva qu'on en exécuta deux dans la même séance[1]. Luynes raconte que le jeudi saint, 11 avril 1748, on « chanta un motet de Mondonville qui est parfaitement beau ; c'est *Jubilate Deo omnis terra* » ; le vendredi saint, la dose fut plus forte, puisque deux autres motets émerveillèrent l'assistance, *Venite exultemus* et *Dominus regnavit.* Il faut lire, dans les écrits des contemporains, les impressions ressenties à l'audition de ces pièces, pour se rendre compte de l'enthousiasme qu'elles provoquaient au sein du public : « C'est la plus belle musique que l'on puisse entendre, » déclare Luynes. Quant à Voisenon, il atteint aux dernières limites du dithyrambe : « Ses Motets sont sublimes ; il y a des versets qu'il rend comme s'il étoit un profond théologien. Il est homme de goût dans tous ses Opéra. Son chant est plein de mélodie, de sentiment et d'esprit[2]. »

La séance du 11 avril se termina par l'exécution de duos très difficiles de la composition de Guillemain, et à laquelle prirent part Mondonville et ce dernier. Au concert du lundi saint, Mondonville donna son *Magnus Dominus,* après quoi, M. de Dampierre, qui se piquait de se ranger parmi les disciples d'Euterpe, joua une pièce de viole dont il était l'auteur, accompagné par notre musicien[3].

Mais revenons au Concert spirituel, où Mondonville joue seul les 4, 7 et 9 avril 1747, après avoir donné, le 26 mars, son *Laudate Dominum*[4]. Le mois suivant, nouveauté qui mène grand bruit, c'est un *Concerto de violon avec chant* interprété par M[lle] Fel et l'auteur des motets : « M. Mondonville, rapporte le *Mercure,* joua un Concerto accompagné de l'aimable voix de M[lle] Fel, heureux et brillant mélange de symphonie et de chant, qui fut approuvé des connaisseurs et qui charma toutes les oreilles, tant les habiles que les ignorantes[5]. » Une œuvre du même genre parut pendant la semaine sainte de 1752.

* * *

En possession d'une solide et éclatante renommée, Mondonville, qui avait alors quarante et un ans, rencontra dans la personne « d'une demoiselle riche et célèbre elle-même par ses talents pour la Musique », M[lle] Boucon, celle qui allait devenir la compagne de sa vie. Anne-Jeanne Boucon était plus âgée que son soupirant ; née le 11 octobre 1708, elle avait été baptisée le 12 à Saint-Nicolas-des-Champs : « Elle lui plut, déclare le *Nécrologe* de 1773, et il la fit renoncer à l'espèce de promesse qu'elle s'était faite de ne point se marier[6]. » Elle était fille de feu M[re] Boucon, chevalier des ordres de Saint-Lazare et de Saint-Jean de Latran, que la voix publique désignait comme un « grand amateur de tous les arts[7] ».

Pièces de clavecin de Mondonville arrangées en symphonies, sous la rubrique : *Sei Sonate a quattro del signor Mondonville* (Ms.).

1. A. Jullien, *loco cit.*

2. Luynes, *Mémoires,* t. IX, pp. 9, 11. — Voisenon, *Œuvres complètes,* t. IV, p. 157. — M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* p. 216.

3. Luynes, *Mémoires,* t. IX, p. 11.

4. *Mercure,* avril 1747, pp. 109, 110.

5. *Ibid.,* mai 1747, p. 120.

6. *Nécrologe...,* p. 130.

7. *Ibid.* — Arch. nat., O¹671. Anne-Jeanne Boucon était fille de défunts M[re] Estienne Boucon, comte Palatin, chevalier de Saint-Jean de Latran, et D[e] Anne-Claude Nolesson ;

Le mariage fut célébré le jeudi 10 août 1747 à Saint-Eustache, mais la signature du contrat avait précédé la cérémonie de près d'un mois. Passé le 12 juillet 1747, par-devant Me Bronod, notaire à Paris, cet acte contenait des dispositions qui fournissent de précieux renseignements sur la situation respective des futurs époux[1].

Tout d'abord, ceux-ci déclaraient déroger expressément à la coutume de Paris en abandonnant toute communauté de biens entre eux. Ceux de la future consistaient dans tous les meubles, linge de ménage, argenterie et ustensiles qui garnissaient son appartement, et qui étaient compris dans l'inventaire dressé après le décès de son père, le 3 juin 1735[2]. Ils comprenaient encore les hardes, bijoux, montre, tabatière et bague à son usage, estimés 5000 livres, plus une portion de la maison habitée par elle et produisant un revenu de 1200 livres 11 sols 11 deniers, auquel venaient s'ajouter, d'une part, 1520 livres 5 sols 4 deniers de rente sur les Aides et Gabelles, et d'autre part, des rentes viagères s'élevant à 988 livres 9 sols 11 deniers.

Quant au futur époux, il autorisait sa femme à jouir librement de tous ses revenus, et lui accordait un douaire de 1200 livres. Le contrat stipulait que le survivant des époux prélèverait sur les biens de l'autre une somme de 3000 livres, soit en deniers comptants, soit en meubles, après inventaire.

Enfin, les époux se faisaient une donation entre vifs, qui devenait nulle dans le cas où des enfants naîtraient de leur mariage[3].

Ce contrat permet déjà d'apprécier la fortune de la future Mme Mondonville; mais l'examen de l'inventaire après décès de son père apporte, tant sur celle-ci que sur les relations et les goûts artistiques d'Estienne Boucon, des précisions du plus vif intérêt.

Estienne Boucon[4] était mort le 20 février 1735, veuf d'Anne-Claude Nolesson, et laissant huit enfants, quatre fils et quatre filles, une belle famille, comme on le voit. En voici la composition : Anne-Jeanne, Joseph, Antoine-Estienne, Jean-Baptiste, Jacques, Marie-Anne, épouse Lambert, Suzanne, Estiennette-Marguerite.

C'était sa fille aînée, Anne-Jeanne, qu'Estienne Boucon désignait comme l'exécutrice de son testament daté du 20 septembre 1734[5], et comme sa légataire universelle. Nous donnons ici le fac-similé de la signature d'Anne Boucon :

Anne Jeanne Boucon

De l'inventaire de son père[6], commencé le 3 juin 1735 et clos le 8, il résulte

elle demeurait à Paris, rue des Vieux-Augustins, paroisse Saint-Eustache. — Sur les Boucon, on consultera le *Cabinet des titres, Pièces originales*, n° 439 à la Bibl. nat.

1. *Mariage du 12 juillet 1747*, Mondonville-Boucon. Minutes de Me Plocque, not. à Paris.

2. *Invent. après décès du 8 juin 1735*, dressé par-devant Marchand et son confrère, notaires à Paris. — Minutes de Me Bossy, not. à Paris.

3. Ce contrat fut insinué à Paris, à la réquisition de Mondonville, le 29 août 1747 (Arch. nat., Y 365, fos 151, 151vo).

4. Comme on l'a vu ci-dessus, Estienne Boucon s'intitulait : comte Palatin et chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Latran et de Saint-Lazare.

5. Le testament olographe de Boucon fut déposé chez Marchand l'aîné, notaire à Paris, par Jacques Allain, commissaire au Châtelet, en suite de son procès-verbal d'apposition de scellés du 20 février 1735.

6. L'*Inventaire après décès* d'Estienne Boucon avait été dressé tant à la requête de sa fille Anne-Jeanne qu'à celle de Jean-Charles Boucon, oncle paternel de celle-ci, ainsi qu'à celle de ses trois autres frères, émancipés d'âge, et de

que celui-ci possédait un mobilier cossu, comportant un cabinet d'écaille et d'ébène, des trumeaux, des tapisseries, des bronzes, un *Bacchus* de marbre prisé 120 livres, une pendule de Tallon estimée également 120 livres, un lustre à huit branches, quarante-trois tableaux prisés 1315 livres, une épée à poignée d'argent et deux pistolets, etc.

Mais Boucon possédait, en outre, une véritable collection d'instruments de musique : « un orgue, garny de tous ses ajustemens, renfermé dans une armoire de bois peint, en partie sculpté et doré, cy... 1600 livres.

« Un clavessin fait par Blanchet, à deux claviers, dans sa caisse et sur son pied de bois doré, avec deux pupitres de bois de noyer et hêtre, l'un d'eux garni de deux bobêches de cuivre argenté, cy... 500 livres.

« Un violoncelle et une viole, garnis de leurs cordes et avec leurs archets, cy... 250 livres.

« Trois violons avec leurs archets, dont l'un est une quinte, cy... 60 livres.

Puis encore :

« Un clavessin dans sa caisse de bois noircy à filets de bronze, sur son pied de pareil bois, le dit clavessin à deux claviers, cy... 150 livres.

« Et un violon, avec son archet dans son étui de cuir bouilli, fermant à clef, cy... 20 livres. »

Ainsi, Estienne Boucon possédait un orgue, deux clavecins, quatre violons, un violoncelle et une viole. Sa maison était un véritable temple de musique; en plus d'une bibliothèque de trois cents volumes, elle donnait asile à cent livres de musique, brochés et reliés, estimés 150 livres, à treize volumes d'opéras et cantates reliés en veau, et à trente-six autres volumes brochés, renfermant de la musique vocale et des cantates.

Mais le maître de céans ne se contentait pas de ces belles collections, et chez lui le mélomane se doublait du philanthrope. Plusieurs artistes — et ses papiers en font foi — furent ses obligés. C'est ainsi que, le 12 septembre 1731, Guignon et Anne Barbery, sa femme, lui signaient un billet pour reconnaître qu'il leur avait prêté 530 livres[1].

De même, il aida Mme Buononcini à faire graver les œuvres de son mari. Un écrit du 10 mars 1733, ainsi libellé, apporte la preuve de sa parfaite générosité : « J'ay presté, sans billet, à Mme Bononciny, 100 livres qu'elle est venüe me demander pour commencer à faire graver des ouvrages de musique de M. Bononciny son mari, par Hüe graveur[2]. »

Passionné de musique, et toujours prêt à secourir les musiciens, tel nous apparaît Estienne Boucon à travers la sécheresse et la froideur des pièces d'archives.

Ce bourgeois aisé possédait plusieurs immeubles, en plus de la maison de la rue des Vieux-Augustins, qu'il avait acquise d'un conseiller au Parlement nommé

ses sœurs dont l'une était mariée à Lambert, bourgeois de Crest en Dauphiné. — Jean-Charles Boucon avait été nommé curateur à l'interdiction de Joseph Boucon, fils d'Estienne, par sentence du Conseil du Châtelet, en date du 29 avril 1735.

1. Ce billet porte, au dos, un reçu de Boucon, et à la date du 10 juin 1732, celui d'un acompte de 288 livres, que Crozat avait versé pour Guignon.

2. Et, en effet, le 6 avril 1733, un privilège général pour 9 ans, à compter du 4 avril, était accordé « au Sr Jean Bononcini-Baletti (nom de sa femme) pour plusieurs ouvrages de musique italienne vocale et instrumentale de ladite composition de Jean Bononcini-Baletti. » (M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, pp. 434, 435, et G. Cucuel, *Quelques documents sur la Librairie musicale au dix-huitième siècle*, pp. 386, 387.)

Jean-Baptiste Chevallier; il avait acheté des terres, prés et vignes, avec une maison à Montesson; il jouissait enfin de rentes sur l'Hôtel de Ville et de diverses rentes viagères.

Tout ceci nous permet de reconnaître que sa fille Anne-Jeanne Boucon, sans pouvoir être qualifiée de riche, car elle avait sept frères et sœurs, bénéficiait cependant d'une situation fort enviable et qu'on peut évaluer à douze ou quinze mille livres de rentes de nos jours.

Ses avantages naturels et ses talents l'emportaient encore sur sa fortune. Sa grâce et son charme sont fixés dans l'impressionnant portrait qu'elle inspira à La Tour et qui figura au Salon de 1752. Elle avait un remarquable talent de claveciniste, et Rameau lui dédia « La Boucon », deuxième morceau du deuxième *Concert* de ses *Pièces en concert* de 1741[1]. « Que dirai-je de Mme de Mondonville, autrefois Mlle Boucon? écrit Daquin emporté par son admiration. De quelle expression se servir à son sujet? La seule convenable est celle-ci ; Mme de Mondonville est ravissante! Apollon et l'Amour pouvoient-ils mieux faire que d'unir ensemble deux de leurs plus intimes favoris? Heureux les Amateurs qui sont admis dans leur société; ils goûtent ces beautés sublimes dont les Muses seules avaient autrefois le secret[2]. » Voilà qui est galamment tourné et, qui mieux est, ne semble pas trop exagéré.

Le ménage Mondonville donna, d'ailleurs, l'exemple de la plus parfaite union; un fils, Maximilien-Joseph, lui naquit le 10 mars 1749[3].

* * *

Nous avons vu plus haut qu'après la mort de Campra, sa place de sous-maître de musique avait été, en quelque sorte, divisée entre Madin, Blanchard et Mondonville; une ordonnance de décharge, du 15 décembre 1747, prescrivait la répartition, entre ces trois musiciens, des gages de Campra pendant le quartier d'avril 1747[4].

Mondonville bénéficiait ainsi d'un arrangement fort avantageux. De même, au Concert spirituel, où il avait su se rendre indispensable, il jouissait d'une situation financière particulièrement brillante, puisque, lorsque l'Académie royale de musique eut pris la direction de cet établissement, elle promit de servir à notre musicien un traitement annuel de 1200 livres « pour ses motets et pour jouer du violon[5] ».

En 1748, l'Opéra avait traité avec Royer à l'effet de lui affermer le Concert, et cela pour une durée de quatorze ans. Royer ne se contenta pas de s'associer le violoniste Caperan; il n'oublia point Mondonville, et s'assura sa précieuse collaboration en lui garantissant la continuation du payement des 1200 livres[6]. Aussi, le 10 avril 1748, le *De Profundis,* « qui dépeint toutes les horreurs du tombeau », fit-il frémir un auditoire toujours préparé à porter au pinacle la musique des-

1. Nous rappellerons aussi que Mlle Boucon s'intéressait à toutes les nouveautés musicales : ainsi, elle figure au nombre des souscripteurs des *Nouveaux Quatuors* de Telemann, en 1738. (Cf. *Année musicale* 1711, p. 29.)

2. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature...,* t. I, p. 126.

3. Arch. nat., O¹671.

4. *Ibid.,* O¹91, f° 474. — Ordonnance datée de Versailles, le 15 décembre 1747.

5. M. Brenet, *Les Concerts en France...,* p. 200.

6. *Ibid.,* pp. 234, 235.

criptive et à couvrir d'applaudissements un motet à grand chœur de son auteur favori[1].

Quelque temps après, le *Mercure* annonçait un nouveau livre de *Pièces de clavecin* de Mondonville en déclarant qu' « il seroit très superflu de le préconiser[2] ». Il s'agit sans doute ici des *Pièces de clavecin avec voix ou violon* qui constituent l'œuvre V, et que Mondonville, en sa qualité de maître de musique de la chapelle du roi, dédiait à son chef hiérarchique, l'évêque de Rennes.

« A Son Excellence Monseigneur l'Évêque de Rennes, Grand Maître de la Chapelle Musique du Roy, Grand d'Espagne de la première Classe, Ambassadeur Extraordinaire et Plénipotentiaire de Sa Majesté auprès du Roy catholique, etc. »

« Monseigneur,

« Voici le premier Ouvrage que je fais graver depuis que je suis sous les ordres de Votre Excellence. Je prends la liberté de le lui dédier, heureux s'il a le bonheur de lui plaire et de lui prouver le très profond respect avec lequel je suis, Monseigneur, De Votre Excellence, le très humble et très obéissant serviteur.

« J.-C. MONDONVILLE[3]. »

La composition de ce nouveau recueil doit être sensiblement contemporaine de celle du *Concerto avec chant* interprété, en mai 1747, au Concert spirituel.

Mais il était un autre filon que Mondonville, avec un sentiment très perspicace du mouvement musical contemporain, ne tarda pas à exploiter. Nous voulons parler du filon symphonique auquel puisaient déjà Blainville, Guillemain, Mlle Hauteterre, Aubert, Leclair, Guillemant et Simon[4]. Dès le mois de février 1749, Mondonville songeait à en tirer parti, et il eut l'heureuse idée de faire entendre la première sonate de ses *Pièces de clavecin* « mise en grand concerto[5] ».

Cet arrangement et ceux qui le suivirent remportèrent un succès extraordinaire; successivement, les première, troisième et cinquième *Pièces de clavecin*, instrumentées pour l'orchestre, furent exécutées les 23, 25, 28 mars, 2, 3, 6 avril, 8 décembre[6]. Entre temps, le *Bonum est*, « fameux motet à grand chœur de M. Mondonville », déchaînait, le 25 mai, l'enthousiasme habituel[7].

Au mois de septembre, Mondonville essaye, de nouveau, sa muse à l'Opéra avec le *Carnaval du Parnasse*, ballet héroïque en trois actes et prologue, paroles de Fuzelier, que le musicien dédiait en ces termes à Mme de Pompadour :

« Madame,

« Qu'un auteur doit être flaté que vous lui permetiez de vous Dédier son

1. *Mercure*, avril 1748, p. 125.
2. *Ibid.*, mai 1748, p. 108.
3. *Pièces | De Clavecin | Avec Voix ou Violon | Dédiées | A Son Excellence | Monseigneur | L'Evesque de Rennes | Par M. Mondonville | Maître de Musique de la Chapelle du Roy |* Œuvre Ve. | Prix en blanc 8 livres. A. P. D. R. — F. Baillieul sripsit. — Rigaud invenit. — Aubert sculpsit. A Paris | chez l'Auteur, rue des Vieux Augustins | chez Mme Boivin | chez M. Le Clerc.
4. Voir sur le mouvement symphonique à cette époque : L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix : *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750* (*Année musicale*, 1911).
5. *Mercure*, février 1739, p. 154. — Le ms. du Conservatoire porte la mention : « A M. de la Salle » et provient, comme nous l'avons déjà dit, de la collection de cet amateur. — Cette mention n'autorise nullement à dire, comme le fait M. Hellouin, que Mondonville dédia à M. de la Salle l'arrangement de ses *Pièces de clavecin*, déjà dédiées au duc de Boufflers. — M. Hellouin a pris pour une dédicace ce qui n'est qu'une sorte d'*ex libris*.
6. Le *Mercure* qualifie ces pièces de « belles symphonies » et dit : « C'est louer ces pièces que d'en nommer l'auteur. » (mai 1749, p. 162.)
7. *Mercure*, juin 1749, p. 178.

Ouvrage. Celui que j'ay L'honneur de vous présenter vous est bien dû puisque je L'ai composé pour vous. Si vous recevez mon hommage avec autant de bonté que j'ai de plaisir à vous l'offrir, rien ne manquera à ma satisfaction. Trop heureux de vous prouver mon attachement, mon zèle et le très profond respect avec lequel je suis, Madame, votre très humble et très obéissant serviteur.

« J.-C. MONDONVILLE. »

La pièce produisit une impression si favorable que trente-cinq représentations consécutives n'en épuisèrent pas le succès. Seul, Grimm la trouvait trop imitée des œuvres similaires de Rameau[1].

A la reprise qui fut faite du *Carnaval*, dès le 15 janvier 1750, le public accourut en foule à l'Opéra, qui connut alors des recettes exceptionnelles; le soir de la première, Mondonville se vit l'objet d'une longue et enthousiaste ovation :

« L'empressement avec lequel on est retourné à ce ballet, qui semblait devoir été usé par trente-cinq représentations, assure le *Mercure*, est, pour M. Mondonville, un garant certain des Français pour la musique chantante. A toutes les représentations de cette reprise, il y a le même concours qu'à un opéra nouveau, et la recette d'une en particulier a monté à 4000 livres. Les spectateurs ayant aperçu, à la première, M. Mondonville dans une loge, il fut applaudi comme M. de Voltaire l'a été à *Mérope*, presque comme M. de Crébillon le fut autrefois à *Electre*. M. Mondonville n'a pas dû être moins content des acteurs que du Public. Depuis longtemps, aucun ouvrage lyrique n'avait été joué si parfaitement que celui-ci[2]. » Le *Carnaval du Parnasse* eut les honneurs d'une parodie intitulée *Le Carnaval d'été*[3].

Quant aux motets, ils poursuivaient, au Concert spirituel, leur triomphale carrière, avec le *Cœli enarrant* exécuté le 17 mars 1750[4].

Diverses pièces de comptabilité datées du 4 janvier 1749, des 7 mars et 29 avril 1750 montrent que le payement des fonctionnaires de la maison du roi ne s'effectuait pas avec une grande ponctualité. Ce n'est, en effet, que le 4 janvier 1749 qu'intervient une ordonnance destinée à faire verser, entre les mains de Mondonville, les gages de feu Charles-Hubert Gervais, à la place duquel il avait servi durant le quartier de janvier de l'année 1744[5]. La comptabilité accusait donc un retard de cinq ans! De même, le 7 mars 1750, on lui règle ses appointements de sous-maître de la chapelle pendant l'année 1745, bien qu'il n'eût prêté serment que le 25 juillet 1749[6]. Le retard se réduit à une année sur l'ordonnance de décharge du 29 avril 1750 destinée à payer à Mondonville et à Blanchard les gages de feu Campra[7].

Mais revenons au Concert spirituel où Mondonville, en 1752, réédite, avec le même succès, sa tentative de concerto de violon et de chant, déjà abordée cinq ans auparavant. Le samedi saint, 1er avril, Mlle Fel et Pierre Gaviniès jouent une œuvre de même espèce, œuvre qui, malheureusement, ne nous a pas été conservée, mais dont le *Mercure* donne une description où se révèlent les curieuses tendances d'une esthétique nouvelle[8] : « M. Mondonville a imaginé

1. *Correspondance littéraire*, t. I, pp. 369, 370.
2. *Mercure*, février 1750, pp. 185, 186.
3. Hellouin, *loco cit.*, p. 64.
4. *Mercure*, avril 1750, p. 183.
5. Arch. nat., O¹93, f° 3.
6. Arch. nat., O¹94, f° 44. — D'autres ordonnances étaient intervenues pour les années 1746, 1747, 1748.
7. *Ibid.*, O¹94, f° 91.
8. *Mercure*, mai 1752, p. 181. — M. Brenet, *Les Concerts en France*, p. 237. — Hellouin, *loco*

qu'un concerto seroit plus agréable, parce qu'il seroit plus varié, si on y joignoit aux différents instruments qui, ordinairement, l'exécutent, les différentes voix qui répondent à ces instruments. Il est parti de là pour donner une première partie au violon et une seconde à une voix capable de rendre, en imitation, tous les traits de l'instrument. Les chœurs lui ont servi pour les parties de basse, de haute-contre, de taille; ainsi, son concerto une fois composé, il a pris en canevas des paroles latines dont le sens répond à l'expression de la musique[1]. »

Il s'agissait donc là d'un concerto pour deux solistes avec chœur de ripiénistes vocaux, et nous pouvons nous rendre compte de l'économie générale de l'ouvrage par les *Pièces de clavecin avec voix ou violon* dont il constituait une sorte d'extension :

« On a donc entendu, après un début hardi de tout l'orchestre, un *Presto* exécuté par la voix et par le violon, et les chœurs, tantôt doux et tantôt forts, qui formaient un accompagnement aussi nouveau qu'agréable. L'*Adagio* a été joué par le violon seul... Deux *Tambourins* qui formaient l'*Allegro* terminaient ce *Concerto* ingénieux, et la joye du chant de ces deux morceaux passa dans toute l'assemblée.

« Les connaisseurs ont regardé comme un coup de maître une basse qui s'unit avec les bassons dans l'*Adagio,* un passage très heureux du majeur au mineur et de celui-ci au premier dans l'*Allegro*. Ils ne cessent de louer l'idée des *doux* et des *fort* des chœurs qui produisent l'effet le plus singulier et le plus agréable, et ils se récrient sur l'exécution hardie de M[lle] Fel, dont l'organe flexible se prête avec tant de facilité à des traits que, jusqu'à elle, on avait cru impossibles à la voix[2]. »

Nous citons tout ce passage, parce qu'il marque d'abord, par un développement et par une précision bien rares dans les comptes rendus du *Mercure,* l'importance capitale que les « connaisseurs » attribuaient aux inventions de Mondonville, et ensuite parce qu'il signale la forte impression produite sur le public tant par les oppositions dynamiques des masses chorales que par l'association des voix et des instruments.

Ce concerto fut repris, avec Mondonville dans la partie de violon, le 7 avril, puis le 9 avril; ce jour-là, le Concert commençait par une symphonie de notre auteur[3].

Son activité ne se dément, d'ailleurs, pas un instant; de tous côtés, à la cour comme à la ville, sa musique défraye les chroniques et rallie les suffrages. Le jeudi 27 avril 1752, un nouveau ballet héroïque paraissait sur le théâtre des Petits Cabinets, au retour du roi de Bellevue, et Luynes nous a conservé les noms des nobles personnages qui en assurèrent l'exécution.

Il devait y avoir spectacle le mardi 25, mais, en raison d'un rhume de M[me] de Pompadour, le théâtre fit relâche. « Celui du jeudi fut un ballet héroïque intitulé *Vénus et Adonis*. Les paroles sont de M. Collet [Collé], secrétaire de M. le maréchal de la Mothe, la musique de Mondonville et les danses de Dehesse. Les

cit., pp. 62, 63. — Le *Mercure* fait ressortir le caractère original de l'ouvrage : « C'est une idée, dit-il, qui a paru piquante; tout ce qui est d'imagination dans les Arts doit être précieux aux Amateurs; les premiers pas vers une route nouvelle découvrent des pays inconnus. Ce sont là véritablement les coups de génie. » (Mai 1752, p. 181.)

1. *Mercure, loco cit.*, p. 182. — M. Brenet, *loco cit.*, p. 237.

2. *Ibid.*, pp. 182, 183.

3. *Ibid.*, pp. 184, 185.

danseurs étoient MM. de Courtenvaux, de Beuvron et de Melfort. Les acteurs : M. le chevalier de Clermont, à la place de M. de la Salle qui est incommodé, faisoit le rôle de Mars, M[me] de Pompadour, celui de Vénus, M. le vicomte de Chabot, celui d'Adonis, et M[me] Marchais, celui de Charite; après ce ballet, qui fut fort bien exécuté, il y eut un concert de deux hautbois italiens qui jouèrent des duos dont on fut extrêmement content[1]. Il y eut ensuite l'*Impromptu de la Cour de marbre*, divertissement comique qui finit par un feu sur le théâtre, qui devint illumination ondoyante et transparente, et qui a été composé par MM. Favart et de La Garde, et Dehesse pour les danses[2]. »

Bref, dans tous les genres de musique, Mondonville était parvenu à s'imposer, à se mettre en vedette. Son char triomphal entraînait une foule sans cesse grossissante d'admirateurs. Aussi, lorsque, en 1752, les représentations des Bouffons eurent partagé Paris en deux camps, celui de la musique française désigna-t-il tout naturellement Mondonville pour tenir le drapeau de notre art en face de l'art italien. Que l'on songe, en effet, qu'à part Mondonville, aucun autre musicien ne possédait alors une notoriété susceptible de soutenir un pareil honneur, car Rameau était bien vieux, et, de plus, il n'avait jamais manifesté d'hostilité à l'égard de la musique des Bouffons.

Mondonville fut donc chargé d'opposer une œuvre nouvelle à la retentissante *Serva padrona*, et ainsi naquit *Titon et l'Aurore*[3]. Deux littérateurs avaient travaillé au livret de cette pastorale héroïque, qui, originairement, revenait à l'abbé de la Mare, mais que Voisenon avait retouché. On prétendait même que certaines modifications provenaient de Mondonville lui-même qui, « dans les corrections et les additions dont cet ouvrage eut besoin, s'en tira assez bien pour qu'on ne pût distinguer ce qui était de l'abbé de la Mare ou de lui[4] ». Quant au prologue, il consistait en celui de *Prométhée*, et sortait de la plume de feu la Motte-Houdard[5]. Joué pour la première fois le 9 janvier 1753, *Titon* remporta un succès prodigieux. Jamais semblable affluence ne s'était vue à l'Opéra[6], et les recettes qui, d'ordinaire, oscillaient autour de 2000 livres, montèrent subitement à 4000 livres[7].

Mondonville dédiait son nouveau ballet au prince de Soubise dans les termes suivants :

« Monseigneur,

« Le Poème de *Titon et l'Aurore* doit le jour aux bontés dont Votre Altesse honoroit L'Auteur. Vous faire hommage de son travail, c'est acquitter sa reconnoissance. Animé comme lui du désir de vous plaire, je me suis déterminé à le donner au Public. Son suffrage a justifié mon entreprise. Qu'elle soit, à jamais, une preuve du très profond respect avec lequel je suis...

« J.-C. MONDONVILLE. »

Trois parodies que cite Léris, dans son *Dictionnaire*, sanctionnaient le

1. Ces deux hautbois italiens étaient les frères Pla, qui se firent entendre, cette année-là, dans des duos très appréciés. Leur première apparition au Concert spirituel remonte au 1er novembre. On les applaudit encore le 8 novembre 1751, les 2 février, 29 mars, 30 mars, 9 avril, 24 et 25 décembre 1752.

2. Luynes, *Mémoires*, t. XI, p. 502.

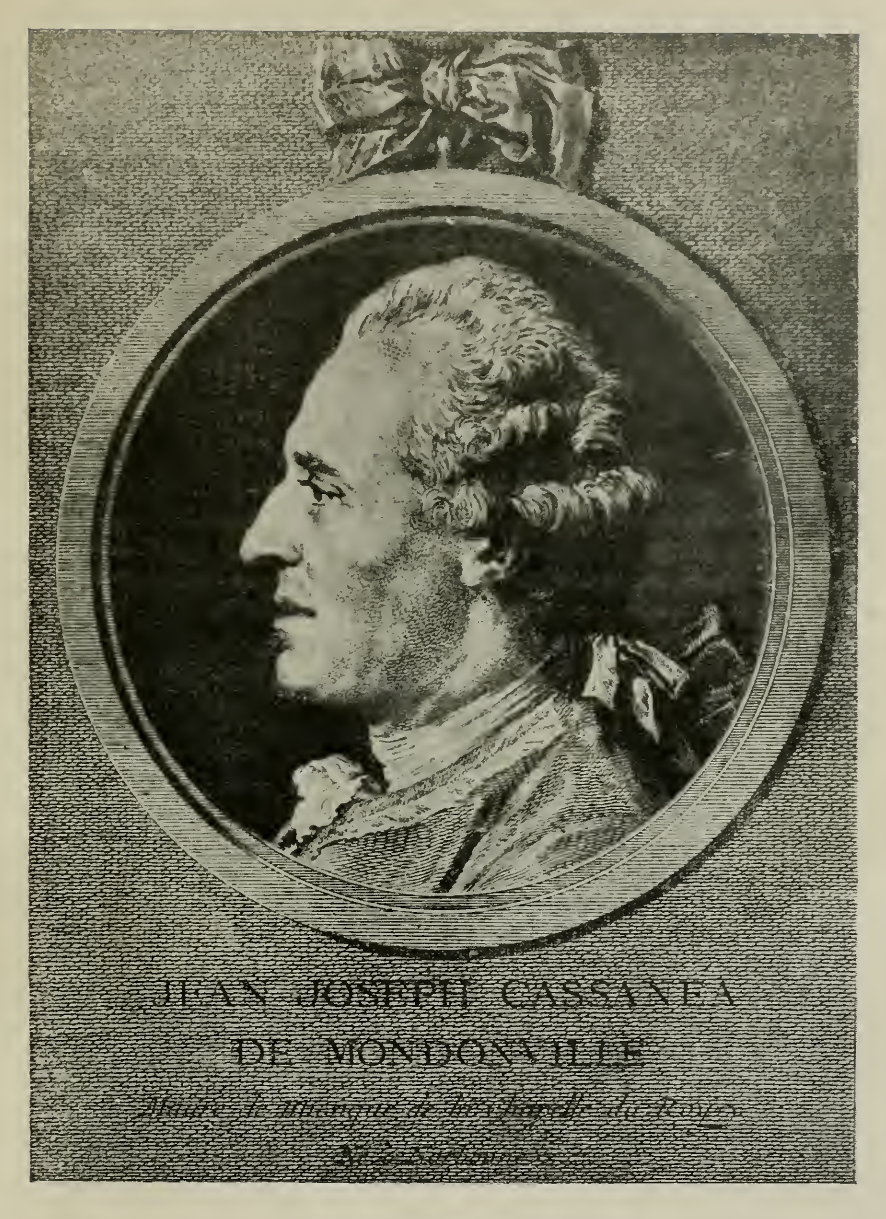
3. Hellouin, *loco cit.*, p. 67. Sur l'affaire de *Titon* et des Bouffons, voir *Corresp. littéraire*, t. II, p. 365 et t. X, p. 85, ainsi que les articles de A. Pougin et de M. de Villars (*Revue et Gazette musicale*, 1860; *Art musical*, 1866).

4. *Nécrologe*, pp. 131, 132.

5. *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 352. — *Mercure*, février 1753, p. 166.

6. *Mercure*, février 1753, p. 180.

7. Hellouin, *loco cit.*, p. 68.



JEAN-JOSEPH CASSANÉA DE MONDONVILLE.
(Portrait par C.-N. Cochin; gravé par Saint-Aubin.)

triomphe de *Titon*, *Raton et Rosette*, *Rien* et *Tolinet*[1]. Peu de temps après, le musicien, tout en faisant annoncer la gravure de *Titon*, portait à la connaissance du public que ses œuvres ne se vendaient plus que chez lui et chez le sieur Leclerc, à l'exclusion de la veuve Boivin[2].

Toujours infatigable, Mondonville, dont le privilège avait été renouvelé pour une durée de vingt ans, à la date du 23 mars 1753[3], donnait, au mois de juillet, un nouveau motet, après que le Concert spirituel eut joué, le jour de la Purification et le jour de la Quasimodo, la première sonate de ses *Pièces de clavecin*, « mise en grand concert[4] ». Sur ce motet, Luynes rapporte l'opinion des « connaisseurs » dont l'enthousiasme pour leur idole ne subissait aucune défaillance : « Mondonville a fait un nouveau motet sur le psaume *In exitu*, que l'on dit qui est le plus beau morceau de musique qui se soit fait et le plus touchant; il fut exécuté hier; c'est un morceau de musique singulier, mais qui a parfaitement bien réussi[5]. » Voilà encore l'épithète de « singulier » attribuée à un ouvrage de Mondonville; mais cette singularité n'excluait pas des qualités qui forçaient l'admiration, et le compositeur allait bientôt révéler une autre œuvre bien plus « singulière » encore.

Tandis que le Concert spirituel reprenait, le 7 avril 1754, jour des Rameaux, la première sonate de ses *Pièces de clavecin* « mise en grand concert[6] », produisait le 3 août suivant Mlle Fel et Canavas dans un de ses concertos de voix, et exécutait, le jour de la Pentecôte, son *Dominus regnavit*[7], une toute jeune violoniste, presque une enfant, Mlle Marchand, jouait, à l'Assomption, un *Concerto de violon* de notre auteur. « Cette jeune personne, âgée de douze ans, rapporte le *Mercure*, est de Caen et fait plus que donner des espérances; elle a acquis tout ce qu'il est possible d'avoir à son âge, et promet le talent le plus décidé[8]. »

Nous retiendrons de ce compte rendu le fait de l'existence, dans l'œuvre de Mondonville, de concertos de violon, sous la réserve que nous avons exposée plus haut[9].

*
* *

Sans cesse à la recherche de nouveautés, avec un sentiment d'initiative qu'il faut reconnaître et louer, Mondonville, reprenant l'idée qu'avait eue Mouret en introduisant dans ses *Fêtes de Thalie* de 1722 une entrée en patois provençal intitulée *la Provençale*[10], imagine alors d'écrire une pastorale languedocienne en

1. De Léris, *Dictionnaire portatif des Théâtres* (édon de 1763), p. 325.

2. « Les Œuvres vocales et instrumentales de M. Mondonville ne se vendent plus chez Madame Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or; on ne les trouvera, dorénavant, que chez l'auteur, rue des Vieux Augustins, la seconde Porte cochère à gauche, en entrant par la rue Coquillière, et chez le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or. Elles sont augmentées du nouvel opéra de *Titon et l'Aurore* qui sera incessamment gravé. » (*Annonces, Affiches et Avis divers*, lundi 19 février 1753, p. 118.)

3. M. Brenet, *Libr. musicale en France*, p. 448.

4. *Mercure*, mars 1753, p. 195; — juin I, p. 171. — Mlle Fel et Gaviniès avaient interprété un *Concerto de voix* de Mondonville le samedi saint et le vendredi de la semaine de Pâques (*loco cit.*, pp. 169, 170).

5. Luynes, *Mémoires*, t. XIII, p. 15, du 16 juillet 1753.

6. *Mercure*, mai 1754, p. 183.

7. *Ms. de Munich*, 31 mai 1754, fo 16 (J.-C. Prod'homme, *La Musique à Paris de 1753 à 1757, Recueil de la Société internationale de musique*, juillet-septembre 1905, p. 577).

8. *Mercure*, septembre 1754, pp. 188, 189.

9. Il convient, en effet, de rapprocher de l'exécution, par Mlle Marchand, d'un concerto de violon de Mondonville, celle d'une pièce de même espèce par Tarade, le 11 avril 1754 (*Mercure*, mai 1754, p. 185.)

10. Les *Fêtes de Thalie*, ballet de Lafont et Mouret, furent jouées pour la première fois le 14 août 1714. C'est le 17 septembre 1722 que les auteurs y remplacèrent *la Critique* par la *Provençale*.

dialecte languedocien, avec une musique appropriée. Cette pastorale parut à la cour, à Fontainebleau, sous le nom de *Daphnis et Alcimadure,* les 29 octobre et 4 novembre 1754. Elle était dédiée à la Dauphine, dans les termes qui suivent :

« Madame,

« Le plus heureux moment de ma vie est celui où vous m'avez permis de vous dédier un ouvrage qui a eu le bonheur de vous plaire Quelle seroit ma satisfaction, Madame, si, en traçant ici le tableau de vos vertus et de nos sentimens, je pouvois mêler à mon hommage un éloge digne de vous et de la vérité. Mais il n'apartient qu'aux grands talents de célébrer les grandes vertus, et je dois me borner à vous offrir les témoignages de mon zèle, de ma reconnoissance et du très profond respect avec lequel je suis, Madame, votre très humble, très obéissant et très fidèle serviteur.

« J.-C. MONDONVILLE[1]. »

L'épître, on le voit, respire une certaine modestie. Si l'on en juge par les brèves déclarations que *Daphnis* inspire au duc de Luynes, la pièce n'aurait pas produit, à Fontainebleau, une impression bien vive. Après avoir annoncé, le 25 octobre, « l'opéra gascon », en trois actes, paroles et musique de Mondonville[2], Luynes écrit : « Le 29 octobre, on joua l'opéra gascon pour la première fois; c'est une pastorale en trois actes; les paroles et la musique sont de M. Mondonville, maître de musique de la chapelle[3]. »

On peut lire, à la date du 1er novembre, dans un manuscrit de Munich, publié par M. Prod'homme, une appréciation plus détaillée; il est vrai qu'elle émane d'un bouffonniste déterminé et que, par conséquent, elle s'accuse tendancieuse :

« *Daphnis et Alcimadure,* opéra dont les paroles sont de l'idiome languedocien, n'a pas plu généralement, et nous n'en sommes pas surpris; il faut sçavoir ce jargon, et si l'on l'avait sçu, peut-être l'auroit-on encore moins goûté. Le sieur Mondonville prétend que ces paroles sont de luy aussi que la musique; on lui reproche d'avoir beaucoup pillé chez les Italiens. En tout cas, ce n'est pas voler dans le tronc des pauvres[4]. » Rien qu'à ce ton, on discerne un auditeur partial et prévenu; et pourtant, quelques jours plus tard, notre bouffonniste esquisse une volte-face, et son jugement se fait moins sévère : « La musique de *Daphnis et Alcimadure* a fait beaucoup de plaisir; à l'égard des paroles, comme elles étoient dans un idiome qu'on ne se pique pas de sçavoir, on n'en a rien dit; cependant, comme nous le sçavons, nous pouvons hardiment dire notre sentiment. Le poème n'est pas bon. La fable en est ma[illegible]; nous allons en rendre compte[5]... »

Suit la description de la pièce, pièce assez simplette en vérité, et qui ne comporte que trois personnages. Le *Dictionnaire dramatique* de 1776 en dessine très nettement le schéma de la façon suivante : « Daphnis aime Alcimadure; celle-ci, qui n'aime encore rien et ne veut jamais rien aimer, et Jeannet, son frère, qui prend vivement les intérêts de sa sœur et veut lui ménager un établissement con-

1. Le titre porte que « Les paroles et la musique sont de M. Mondonville, maitre de musique de la chapelle du Roy. » — L'ouvrage, gravé par Hüe, se vendait chez l'auteur, rue des Vieux-Augustins, chez Bayard. et chez Vernadé; le prix, en blanc, était de 18 livres.

2. Luynes, *loco cit.*, t. XIII, p. 380.

3. *Ibid.*, t. XIII, p. 382. Extrait d'une lettre de Fontainebleau, le 30 octobre 1754.

4. *Manuscrit de Munich,* 401, 1er novembre 1754, f° 244

5. *Ibid.*, 1[illegible] novembre 1754, fos 261, 262.

venable[1]. » C'est l'histoire d'une bergère cruelle que la constance et le courage de son berger amènent à résipiscence. Rien de plus banal, mais rien aussi de plus classique. Suivons maintenant à l'Opéra la fortune de l'innocente pastorale. Notre manuscrit indique, à la date du 30 décembre, que *Daphnis* sera remis « après les rois » seulement, « un des acteurs étant tombé malade[2] ».

La pièce passa le 5 janvier 1755; elle avait été composée spécialement pour trois acteurs languedociens : M[lle] Fel, Jelyotte et Latour ; ceci, c'est le manuscrit de Munich qui nous l'apprend : « à Dimanche, l'opéra Languedocien différé à cause de l'indisposition d'un des acteurs principaux dont on ne sçauroit se passer, attendu qu'il est Languedocien, et qu'il sent ce qu'il chante aussi bien que le sieur Geliot et la D[lle] Fel. Cet opéra a été fait exprès pour eux[3]. »

A l'Opéra, le succès de *Daphnis* se précise et s'affirme, et l'auteur du manuscrit de Munich se voit forcé d'en convenir ; il écrit le 10 janvier que la pièce « est donnée avec *une espèce de succès,* les dimanche, mardy et vendredy[4] »; puis : « L'opéra d'*Alcimadure* prend vivement en faveur de la musique qui est tout à fait singulière[5]. » Décidément, Mondonville est voué à cette épithète; divers fragments de la partition paraissent dans des recueils[6], et les comédiens italiens, empressés à exploiter l'originalité de « l'opéra gascon », se proposent, à la sollicitation de quelques personnages de la cour, de jouer l'opéra de *Thésée* réduit en un acte et traduit en langue languedocienne[7]. Enfin, témoignage certain du succès remporté par l'ouvrage de Mondonville, l'Opéra-Comique en représente une parodie[8].

Au demeurant, le manuscrit de Munich revient, quelque temps après, sur *Daphnis,* dans un entrefilet moitié miel, moitié vinaigre qui prouve, toutefois, que bouffonnistes et antibouffonnistes s'accordaient à trouver bonne la musique de la pastorale de Mondonville :

« Nos théâtres n'ont rien fourni de nouveau. On a donné sur celui de l'Opéra le Poème gascon dont les paroles et la musique sont de M. de Mondonville. C'est une pastorale composée des débris de quelques chansons du pays de l'auteur[9], et de quelques petits airs de l'ancienne Musique italienne, relevés d'accompagnemens et de simphonies dans le goût moderne. C'est à quoi se réduit le mérite de cet opéra qu'on a pompeusement annoncé dans le *Mercure* du mois de décembre[10]

1. *Dictionnaire dramatique,* 1776, I, pp. 337, 338. — *Anecdotes dramatiques,* I, p. 244.

2. *Ms. de Munich,* 401, f° 314.

3. *Ibid.,* 402, f° 8. — Il est aisé de déterminer quel était l'acteur indisposé : c'était Latour, originaire du Midi comme ses deux partenaires. La date du 5 janvier est inscrite sur la partition de *Daphnis;* celle du 19 donnée par M. Hellouin (*loco cit.,* p. 71) est inexacte; elle provient du *Mercure* de février 1755, p. 175.

4. *Ms. de Munich,* 401, 402, f° 19.

5. *Ibid.,* f° 28.

6. Un *Recueil d'Airs et de Pièces* insère : « Qui bey la Bel'Alcimaduro » (p. 11) de Blavet « Larghetto d'Alcimadure » (p. 37), « Poulido Pastorello » (p. 7). Bib. nat. V_m^7 6586.

7. *Ms. de Munich,* 402, f° 28.

8. *Ibid.* (24 février 1755), f° 62. Le Ms. annonçait, le 31 mars, la retraite de Jelyotte : « On ne se flatte pas de le remplacer de sitôt. » (F° 87.) Sur Jelyotte, voir J.-C. Prod'homme (*Recueil de la Société internationale de musique,* juillet-septembre 1902).

9. Sur les emprunts faits par Mondonville au folk-lore local, consulter Hellouin, *loco cit.,* p. 117, et J. Tiersot, *Histoire de la Chanson populaire en France,* p. 509. — Il est à remarquer que Grimm trouve, lui aussi, que la musique de *Daphnis* a été pillée de divers côtés, et puisée dans des intermèdes italiens ainsi que dans des airs du pays (*Corr. litt.,* t. II, p. 429). Il se rencontre ainsi avec l'auteur du Ms. de Munich. Qui se ressemble s'assemble.

10. *Mercure,* décembre II 1754, pp. 203, 211. — Il y a un extrait de la pièce : « Un divertissement formé par les compagnons de Daphnis et les compagnes d'Alcimadure termine fort heureusement cet ouvrage, qui joint le piquant de la singularité aux grâces naïves d'un genre tout à fait inconnu. » (P. 210.)

pour être d'un genre tout à fait nouveau. On a ratifié ici[1] les aplaudissemens qu'il a reçus à Fontainebleau, ce qui n'arrive pas toujours. C'est même par cette raison qu'on expose rarement une pièce de théâtre au jugement du maître, sans avoir pris celui des sujets qui prononcent en dernier ressort.

« Les partisans de la musique françoise, qui ne défendent plus le terrain qu'en se battant en retraite, s'aplaudissent fort de l'opéra gascon, et les admirateurs de la musique italienne s'en réjouïssent à leur tour. Les premiers, parce que l'ouvrage est d'un Patriote, et les autres, parce qu'il se rapproche du goût italien, et qu'un jargon moins connu ici que la langue toscanne n'a pas nuit (!) autant qu'on l'avoit cru à une musique qu'on a jugée bonne, de part et d'autre, par des raisons bien différentes[2]. »

Aveu utile à retenir encore qu'entrelardé de palinodies et d'inexactitudes.

Conformément à son habitude, Collé ne se montre pas tendre pour *Daphnis*; il en parle avec un fiel et une animosité extraordinaires, et exécute cruellement le poème qui « a bien l'air effectivement d'être fait par un musicien, car il est exécrable ». Il ajoute qu' « il n'est pas pourtant tellement de Mondonville que tous les détails n'en soient pris de Gondouli et autres chansonniers languedociens[3]. » Pour lui, « il ne ressemble à rien, et c'est bien la plus plate invention que l'on ait vu représenter depuis les *Mystères*[4] ».

Il reconnaît cependant que cet opéra « a eu quelque succès », mais, qu'à l'exception du duo et du chœur d'Eselai, tout le reste lui a paru aussi ennuyeux que les vêpres des morts. Sur l'interprétation, son jugement atteint à la même sévérité tranchante : « Jelyotte m'a souverainement déplu dans cet Opéra; je ne l'ai jamais vu si affecté et si sybarite. A mon avis, il a chanté comme la femme de la cour la plus perdue d'airs; bref, ce chant maniéré et efféminé n'est point fait pour des hommes qui, par hasard, le sont encore ici. » Il termine son éreintement de *Daphnis* en le traitant de « drogue[5] ».

Quant à Grimm, il prétendait que Mondonville avait « pillé » un peu partout la musique de son ouvrage[6].

Quoi qu'il en soit, Mondonville rencontrait, une fois de plus, dans la « Guerre des Coins », des circonstances propres à aviver sa célébrité. Après la mort de Royer, qui avait le bail du Concert spirituel[7], sa veuve et Caperan continuèrent l'entreprise, jusqu'à l'expiration de ce bail (1762). A cet effet, ils jugèrent utile de s'adjoindre Mondonville et de lui confier, en même temps que la direction artis-

1. Il suffit de lire le compte rendu donné plus haut, à la date du 1er novembre 1754, pour constater que la nouvelle assertion du Ms. de Munich n'est qu'un flagrant mensonge.

2. *Ms. de Munich*, 403, f° 18.

M. Galibert indique, dans son livre, l'empressement que nombre de grandes villes de province, telles que Bordeaux, Lyon et Marseille, mirent à faire représenter *Daphnis et Alcimadure*. A Montpellier, la pastorale de Mondonville parut le 25 août 1758, mais traduite dans le dialecte local. Chose curieuse, Toulouse montra moins d'empressement à connaître « l'opéra gascon », qui ne fut joué dans la capitale languedocienne qu'en 1765 (Galibert, *loco cit.*, p. 27).

3. Collé, *Journal historique* (édon de 1807) t. II, p. 76 (janvier-février 1755).

4. A propos de *Mystères*, rappelons qu'une sorte de précédent à *Daphnis et Alcimadure* avait paru en 1741, sous les espèces d'un « *Drame pastoral* sur la naissance de Jésus-Christ par une suite de Noëls languedociens et provençaux, avec l'Adoration des Mages en françois, le tout parodié sur les airs les plus propres à exprimer le sentiment de chaque personnage, par M. P., 1741 », in-4° (Bibl. nat., Vm[1] 1492). Boivin.

5. Collé, *Journal historique*, t. II, pp. 76, 77.

6. *Corresp. litt.*, t. II, p. 429.

7. Royer mourut le 11 janvier 1755.

tique du Concert, les fonctions de chef d'orchestre[1]. Le musicien, toujours actif et fécond, entretient l'établissement de ses productions nouvelles et de ses arrangements.

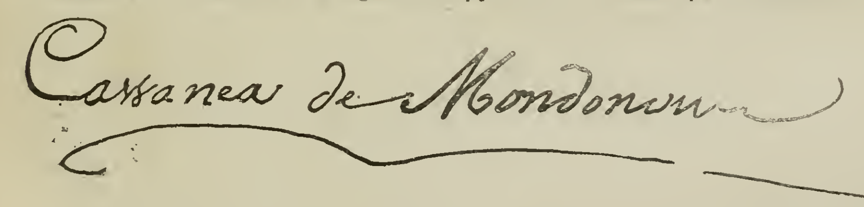
Le 18 mars 1755, on exécute son *In exitu*, puis, le 4 avril, l'organiste Balbastre, attentif à exploiter l'actualité, joue l'ouverture de *Daphnis* transcrite pour l'orgue[2]. Mlle Fel chante un petit motet, *Regina cœli*, et Besche et Richer interprètent un concerto de voix[3]. Enfin, le 25 août 1755, jour de la Saint-Louis, l'Académie française entend, dans la chapelle du Louvre, « un beau motet de la composition de Mondonville » sous la direction de l'auteur[4].

*
* *

Tous ces succès artistiques avaient, naturellement, une heureuse contre-partie financière. Les affaires de Mondonville prospéraient de jour en jour, et, en octobre 1755, il se rendait acquéreur d'une importante propriété située à Belleville. Voici dans quelles conditions :

Un procureur au Châtelet, Edme-Jacques Blacque, sa femme, Marguerite-Claude Arnofe, et Gratien Arnofe, référendaire en la chancellerie du Palais, avaient provoqué la licitation d'un immeuble, maison, jardin et dépendances qu'ils possédaient à Belleville. Estimée 16.500 livres, cette propriété fut mise aux enchères. Mondonville se présenta, fit une offre de 20.000 livres qui parut acceptable aux vendeurs[5], et le 7 octobre 1755, par-devant Me Bouron, notaire à Paris, on passait le contrat de vente, aux conditions ci-après.

Des 20.000 livres convenues pour le prix total, Mondonville payait comptant, en monnaie ayant cours, une somme de 3.000 livres ; sur les 17.000 livres restantes, les vendeurs déléguaient à l'acquéreur, pour être payée par lui à partir du 1er juillet, une somme de 4.500 livres due par eux aux représentants des frères et sœurs d'une demoiselle Compoint. Quant au reste, soit 12.500 livres, Mondonville l'acquittait, par moitié, entre les mains de Blacque et d'Arnofe[6]. Nous donnons ci-dessous le fac-similé de la signature apposée sur cet acte par le musicien :



Le procès-verbal d'expertise de la maison et de ses dépendances, dressé par Liébault de la Neuville, greffier des Bâtiments, permet de juger de l'acquisition

1. *Mercure*, avril 1755, p. 194. — Arch. nat., O[1]621[7]. — M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, pp. 255, 256.
2. *Mercure*, mai 1755, p. 183.
3. Le 27 mars 1755 (*Ibid.*, mai 1755, p. 181).
4. *Registres de l'Académie française*, t. III, p. 71.
5. Le procès-verbal d'estimation porte la date du 19 juillet 1755.
6. *Vente* du 7 octobre 1755. Minutes de Me Moisy, notaire à Paris. — La vente était consentie à la charge pour l'acheteur des droits seigneuriaux, la propriété se trouvant dans la censive du duc d'Orléans, en raison de son fief de Mauluy qui s'étendait à l'est de Belleville, jusqu'au Pré Saint-Gervais. Les droits seigneuriaux dont elle était grevée comprenaient 19 boisseaux 1/2 d'avoine, 3/8 de Poulle et 11 deniers tournois ; les quartiers de terre du jardin payaient 10 deniers parisis. Le contrat fut ensaisiné par le fondé de pouvoirs du duc d'Orléans le 18 octobre, et insinué à Belleville, le 29 du même mois (Arch. nat., P. 1843, f° 27).

réalisée par le musicien. En vérité, la maison avait fort bon air, avec son entrée à porte cochère, s'ouvrant sur la grande rue de Belleville, avec les deux petits bâtiments qui la flanquaient[1] et sa cour sablée, ornée de parterres entourés de treillages et de jeunes tilleuls, parterres décorés chacun d'un « petit groupe de figures en plastre sur leur piédestal ».

Le corps principal du logis comportait deux étages et un rez-de-chaussée comprenant, outre le vestibule, une « salle de compagnie à quatre croisées, avec lambris d'ancienne marqueterie », et une salle à manger; aux étages, neuf chambres à coucher; il y avait, en outre, deux serres, dont une orangerie.

Devant le bâtiment se dessinait un gracieux jardin à la française « en quatre carrés de parterre en gazon découpé », au milieu desquels se dressaient des figures de plâtre représentant des « jeux d'enfants ».

En face de ce parterre s'étendait le surplus du jardin, planté de bois, et ouvert, en son milieu, d'une « grande allée palissadée de buis qui aboutissait à un rond de gazon avec piédestal supportant un groupe représentant Borée enlevant une nymphe ». Rien de plus décoratif que cet ensemble, vraiment digne d'un musicien d'opéra. Mais, ce n'était pas tout; il y avait un potager, une « salle de charmille » munie de bancs, où on pouvait venir se reposer et converser galamment; à la suite du potager, le jardin se prolongeait en un bosquet « percé de huit allées disposées en étoile », l'ensemble couvrant une superficie d'environ trois arpents et demi[2].

D'après M. le docteur Dally, l'historien de Belleville, qui a bien voulu nous fournir des indications très précises sur la propriété Mondonville, la situation de celle-ci peut être fixée aisément; elle se trouvait dans l'angle compris entre la rue de Belleville et celle de Pixérécourt, numéros 198 à 208 actuels.

Le 6 décembre 1755, les vendeurs reconnaissaient que Mondonville leur avait payé 17.799 livres, soit 17.000 livres pour le prix principal de la maison et 779 livres d'intérêts de cette somme, depuis le 1er juillet 1755[3].

Les soucis de sa nouvelle installation ne distrayaient pas le musicien de ses fonctions de directeur artistique du Concert spirituel, fonctions qui lui assuraient, d'ailleurs, un facile écoulement de ses œuvres. Et les *Pièces de clavecin* mises en symphonie de reprendre possession des programmes[4], et les motets, avec les concertos de voix, de continuer à enthousiasmer un public idolâtre[5]. Nous pouvons mesurer cet enthousiasme au ton des hommages littéraires que certains de ses thuriféraires adressaient à Mondonville. Le *Laudate Dominum*, notamment, motet à grand chœur dans lequel Balbastre tenait l'orgue, fut l'occasion, de la part de M. Tannevot, de quelques vers grandiloquents :

A Monsieur Mondonville.

Quel sublime dessein ! que de riches tableaux !

1. L'un de ces petits bâtiments était loué à un vigneron, l'autre au garde-chasse.

2. L'indication de la propriété de Mondonville, extraite du Terrier du fief de Maulny, est la suivante : « De Mondonville, Maître de Musique de la chapelle du Roy, demeurant à Paris, rue des Viels Augustins, une maison de deux étages, Grande rue de Belleville, Jardin, dépendances, bois de haute futaie, 3 arpents 1/2, entre Dame Pernot, avenue de M. Philippe Rouveau, la rue de Calais et la rue de Belleville. » (Arch. nat., P. 1843, f° 72.)

Un plan de situation des propriétés Mondonville se trouve aux Archives de la Seine O1 (18 août 1820).

3. Mention inscrite à la suite de l'acte de vente.

4. Les 8 et 25 décembre 1755, le 18 avril 1756.

5. Notamment le 15 avril 1756 (*Mercure*, mai 1756, p. 240).

Tu me vois transporté de tes accents nouveaux.
Partout y brille le génie,
Le pinceau de Rubens guide ton harmonie.
Aux images qu'elle nous rend,
De l'Éternel on reconnaît l'empire.
Dans tes divins concerts, que le Seigneur est grand!
Le Chantre de Sion t'inspire,
Et c'est lui plus que toi qui touche icy la lyre[1].

Sans souscrire à des éloges aussi hyperboliques, il faut pourtant rendre justice aux efforts incessants que faisait Mondonville pour renouveler les programmes du Concert et pour imaginer, dans ses propres ouvrages, des combinaisons nouvelles. Ainsi, non seulement Balbastre rejouait à l'orgue, le 25 août 1757, à la Saint-Louis, l'ouverture de *Daphnis*, en présence de l'Académie française[2], mais encore Mondonville confiait à de nouveaux virtuoses, comme Lemierre, l'exécution de ses pièces de violon[3]; puis, il tirait de son recueil de *Pièces de clavecin avec voix,* dédié à l'évêque de Rennes[4], un petit motet qui fut applaudi à la Toussaint de cette même année 1757[5], au cours de laquelle la troupe italienne jouait une parodie française en deux actes d'*Alcimadure,* intitulée *les Amours de Mathurine*[6].

A ces multiples occupations, l'infatigable Mondonville ajoutait encore les travaux du professorat; l'*État de Paris* de 1757 le signale, en effet, parmi les maîtres de violon de la capitale[7].

C'est en 1758, le 24 mars, qu'il s'essaya dans le genre de l'oratorio, avec les *Israëlites à la montagne d'Horeb,* qu'il qualifiait de « motet français », et dont les paroles étaient dues à l'abbé de Voisenon. Tout de suite, on cria à la nouveauté : « Le livret, disait le *Mercure*, enrichit notre musique d'un nouveau genre qui lui manquait. Pour tout dire en un mot, il est digne de la musique de M. de Mondonville qui l'a rendu avec toute la sublimité que le sujet demande, et qui, à un spectacle différent, semble avoir trouvé son Quinault[8]. » Naturellement, Grimm, toujours hargneux, déclare l'œuvre « sans sublimité », simplement; c'est là le son de cloche bouffonniste[9]. Mais les gens du juste milieu, pour parler comme M. Brenet, estimaient le livret « très bien fait », la musique « trop ouvragée », et trouvaient que « le genre de l'Opéra s'y faisait un peu trop sentir[10] ».

Sur ces entrefaites, des difficultés s'élevèrent entre l'évêque de Rennes, Mgr de Guérapin, maître de la Chapelle musique, et Mondonville, difficultés qui entraînèrent la retraite du musicien. On trouve trace de cet incident, chez Voisenon : « L'Évêque de Rennes lui fit tant d'injustices, le déprima si fort qu'il le força de

1. *Mercure,* mai 1756, p. 242.
2. *Registres de l'Académie franç.*, t. III, p. 97.
3. Le vendredi saint, 15 avril 1757 : « M. Le Mier [Le mierre] joua un concerto de violon de M. Mondonville avec une précision qui lui attira l'approbation générale. » (*Mercure,* mai 1757, p. 199.)
4. Ce recueil, comme on l'a vu, constitue l'œuvre V.
5. *Mercure,* décembre 1757, p. 188. « Mlle le Mière, dit le journal, chanta un petit Motet tiré des secondes pièces de clavecin de M. Mondonville. » On voit qu'il s'agit bien ici du deuxième recueil de pièces de clavecin, c'est-à-dire des *Pièces de clavecin avec voix ou violon.*
6. *Ms. de Munich,* 405, fº 50, du 19 juin. Sur les parodies d'*Alcimadure* (Comédie italienne : *Alcimatendre,* les *Bergers de qualité,* l'*Heureuse feinte ou Daphnis et Alcimadure*; Opéra-comique : *Jérôme et Fanchonnette,* voir Morambert, *Sentiments d'un harmoniphile* [1756], p. 162).
7. *Etat de Paris* (1757) par de Jèze, p. 174.
8. *Mercure,* avril I, 1758, p. 171.
9. *Corresp. litt.*, t. III, p. 496.
10. *Affiches, Annonces et Avis divers,* 29 mars et 5 avril 1758.

quitter le service de la cour. On lui retrancha la moitié de ses pensions et on ne lui paya pas l'autre[1]. » Le duc de Luynes fournit, là-dessus, des explications plus précises; il écrit de Dampierre, le mardi 18 avril : « La place de maître de musique de la chapelle, vacante par la retraite de Mondonville, a été donnée depuis peu de temps au sieur Gauzargues, maître de musique de la cathédrale de Nîmes. Ce changement a donné lieu à une question entre Mgr l'évêque de Rennes et Mondonville. Celui-ci, qui a un grand nombre de motets fort connus et estimés, les redemande pour les faire graver. Mgr de Rennes prétend qu'ils sont au Roi, et que c'est à cette considération qu'il a obtenu une pension de 1000 livres pour Mondonville[2]. » Sans vouloir discuter la question de propriété des motets, nous ne pouvons que déplorer la décision prise par l'évêque de Rennes, car elle est cause que les motets ne furent pas gravés, et qu'un grand nombre d'entre eux ne nous sont pas parvenus.

Quant à la pension accordée à Mondonville, l'abbé de Voisenon assure qu'elle fut mal payée[3]. Cependant, les états des Menus montrent qu'en 1758 le musicien toucha bien 1000 livres à titre de vétéran[4]. La nomination de son successeur à la chapelle, Charles Gauzargues, pour le quartier de janvier, « par la retraite du sieur de Mondonville », n'eut lieu que le 3 juillet 1758[5].

Au mois de mai, le 9, l'Académie royale de musique donnait la première représentation d'un nouveau ballet héroïque de Mondonville, les *Fêtes de Paphos*, qui se composait de trois actes, dont deux déjà entendus sur le théâtre des Petits Cabinets, *Vénus et Adonis* et *Bacchus et Erigone*[6]. Les paroles du troisième acte, intitulé *L'Amour et Psyché*, étaient de l'abbé de Voisenon, mais Mondonville se les attribuait[7].

Dès le 25 mai, Balbastre, qui connaissait son public du Concert spirituel, jouait sur l'orgue une transcription de l'ouverture des *Fêtes de Paphos*, comme il avait déjà transporté sur son instrument celle de *Daphnis*[8]. Il devait exécuter à nouveau cette ouverture, le 8 septembre[9].

Durant le printemps de 1758, Mondonville fut fortement pris à partie dans un pamphlet dirigé contre les entrepreneurs du Concert spirituel par l'avocat d'un musicien nommé Travenol, sous le titre : *Les Entrepreneurs entrepris*. Nous reviendrons sur les divers incidents de cette campagne et sur la correspondance échangée entre Mondonville et Travenol, lorsque nous nous occuperons de ce dernier.

On a vu plus haut que Mondonville s'était attribué des livrets de Voisenon, et un historien moderne insinue que le musicien avait l'habitude de ces appropriations frauduleuses[10]. Il paraît aussi s'être montré souvent assez rapace. A propos des *Fêtes de Paphos*, Voisenon écrit : « Rebel et Francœur soutiennent qu'il est homme à mauvais procédés, parce qu'ils ne voulaient pas lui donner la rétribution de l'acte d'*Érigone* dans les *Fêtes de Paphos*[11]. » Cet acte d'*Érigone* avait été composé par feu La Bruère, et Mondonville prétendait en exiger le payement; il

1. Voisenon, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 157.
2. Luynes, *Mémoires*, t. XVI, p. 415.
3. *Œuvres complètes*, t. IV, p. 157.
4. Arch. nat., O[1]2866, f° 38.
5. *Ibid.*, O[1]102, f° 366.
6. Nous avons vu plus haut que *Vénus et Adonis* fut représenté le 27 avril aux Petits Cabinets, et *Bacchus et Erigone* le 13 mars 1747.
7. *Mémoires secrets*, t. XVI, p. 155.
8. *Mercure*, juillet I, 1758, p. 182.
9. *Mercure*, octobre I, 1758, p. 192.
10. M. Hellouin, dans son ouvrage sur Mondonville.
11. Voisenon, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 157.

fit tant et si bien qu'il obtint satisfaction : le 28 novembre 1758, par-devant Baron et son confrère, notaires à Paris, Mondonville reconnaissait « avoir reçu de MM. les Directeurs de l'Académie royale de musique, par les mains de sieur Nicolas-René Joliveau, caissier de ladite Académie,... la somme de 666 livres 13 sols 4 deniers pour les honoraires du poème de l'acte de *Bacchus et Érigone,* faisant partie des *Festes de Paphos,* duquel poème M. Delabruère est auteur, et par lequel le sieur De Mondonville déclare qu'il lui a été donné ». Au moyen de cette quittance, Mondonville décharge l'Opéra vis-à-vis des réclamations relatives aux honoraires du poème en question qui pourraient lui être adressées ultérieurement par les héritiers de la Bruère[1].

Chez Mondonville, l'activité de l'homme d'affaires ne le cédait donc en rien à celle du compositeur. Celle-ci demeurait toujours aussi intense : non seulement, Mondonville met à profit une observation qu'on lui avait faite au sujet des *Israëlites à la montagne d'Horeb,* en allégeant un chœur de cet ouvrage dont sa musique, trop chargée, empêchait de bien saisir les paroles[2], mais encore, le 26 mars 1759, M[lle] Lemierre chantait son petit motet *Simulacra gentium*[3], et le 3 avril, il donnait au Concert spirituel, sous le titre *Les Fureurs de Saül,* un deuxième motet français ou oratorio qu'imitèrent plus tard Persuis et Davesne[4]. Aucun de ces deux oratorios ne fut gravé. Le mois suivant, à l'exemple de Balbastre, Damoreau exécutait à l'orgue l'ouverture de *Titon*[5].

A la Toussaint, on reprit les *Israëlites* avec le *De Profundis* de 1748[6].

Nous ne pouvons pas abandonner l'année 1759 sans dire un mot d'une mission singulière que d'aucuns prêtèrent cette année-là à Mondonville. On sait qu'au mois de juillet 1759, le fameux La Pouplinière était amoureux de M[lle] de Mondran, qu'il n'avait, du reste, jamais vue, mais dont l'élogieuse réputation lui était parvenue. Il s'agissait de la décider à devenir la femme de son admirateur septuagénaire, et un manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, que cite G. Cucuel dans son beau livre sur La Pouplinière, fournit quelques détails assez piquants sur ceux qui s'entremirent dans l'affaire : « Deux gens à talens, sçavoir un ex-chanteur (Jelyotte) et un violon de l'Opéra (Mondonville), ont été les ambassadeurs de ce bel engagement d'un homme de soixante-dix ans avec une jeune et belle fille de vingt ans, pleine d'esprit, de beauté et de grâces, douée de la plus belle voix qu'il y eût eu en France... Orphée et Amphion ont tant vanté à Plutus (La Pouplinière) les mérites et surtout la voix de la Toulousaine que, sur leur rapport, et à l'imitation des souverains, il l'a épousée par procureur; ils ont été comme ses ambassadeurs, et, pour l'aller chercher en son païs, la luy amener pour couronner cette belle affaire[7]. »

En remarquant le caractère de vraisemblance qu'offre la première partie de ce récit, G. Cucuel conclut qu'il est certain que Jelyotte et Mondonville jouèrent un rôle dans les négociations du mariage de La Pouplinière avec M[lle] de Mondran,

1. *Quittance par M. de Montdonville à l'Opéra,* 28 novembre 1758, Minutes de M[e] Poisson, notaire à Paris.

2. Hellouin, *loc. cit.,* p. 98.

3. *Mercure,* avril II, 1759, p. 203.

4. *Affiches,* 9 avril 1759. — *Mercure,* avril II, p. 204. — Le *Mercure* déclare que les *Fureurs de Saül* furent reçues « avec un applaudissement général. » M. Brenet, *Les Concerts en France,* pp. 258, 295.

5. *Mercure,* juin 1759, p. 204.

6. M. Brenet, *Les Concerts en France,* p. 260.

7. Ms. 4905, f[os] 123 et suiv. Bibl. de l'Arsenal. — Voir G. Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de chambre au dix-huitième siècle* p. 236.

mais qu'ils ne furent point les ambassadeurs matrimoniaux du fermier général. « Ce fut l'abbé de la Coste qui reçut, à cet effet, une curieuse procuration[1]. »

Un autre oratorio parut en 1761, cette fois sous le titre de « poème français ». C'est ainsi que Mondonville désigna *Les Titans,* lors de leur première exécution au Concert spirituel, le 13 mars 1761. Par leur sujet mythologique, *Les Titans* se trouvaient assez rapprochés de la cantate. Selon les uns, le livret en revenait au musicien lui-même; selon les autres, il était de l'abbé de Voisenon[2].

Puis Mondonville fait publier dans le *Mercure* du mois de mai le catalogue de ses œuvres, suivi d'une annonce destinée à sauvegarder l'intégrité de celles-ci, et que le journal reproduisait en septembre :

« L'auteur, ayant su qu'on avait séparé et contrefait plusieurs morceaux de ses ouvrages, qui n'ont point l'exactitude des originaux..., s'est déterminé à ne plus faire vendre sa Musique que chez lui, pour prévenir un abus qui ne sert qu'à tromper le Public[3]. »

Nous citons cette annonce afin de montrer à quel point notre homme avait l'œil à tout, et en même temps quel souci jaloux il prenait de ses propres ouvrages. Ses contemporains rendirent, d'ailleurs, hommage à ses qualités d'activité, de travail et surtout d'initiative; ils reconnurent les efforts qu'il ne cessa de faire, au cours de sa direction du Concert, pour galvaniser cet établissement, pour lui infuser une vie nouvelle, témoin le passage suivant des *Mémoires secrets,* où se font jour les regrets qu'entraîne la prochaine dissolution de la société qu'il dirigeait : « On parle avec regret de la dissolution prochaine de la Société qui avait entrepris le Concert spirituel; c'est encore au 1er juillet qu'elle finira. C'étoit le sieur de Mondonville qui en étoit le chef, et, surtout cette année, on avoit remarqué le plus grand zèle dans ce directeur; il cherchoit à capter de toute façon la bienveillance du public. La multiplicité des débuts de toute espèce en est la preuve. Puisse cette noble émulation enflammer ceux qui le remplacent[4]! »

*
* *

Les derniers concerts de la société Royer, Caperan et Mondonville eurent lieu à la Pentecôte et le jour de la Fête-Dieu. Balbastre s'y fit entendre dans l'ouverture d'*Alcimadure*[5]; pendant les fêtes de Pâques, il avait « exécuté la suite de symphonie qui commence par l'ouverture des *Fêtes de Paphos*[6] ».

La retraite de Mondonville n'allait pas seulement priver le Concert spirituel d'un directeur averti et entreprenant; elle entraînait cette regrettable conséquence d'appauvrir le répertoire d'ouvrages auxquels le public faisait le plus chaleureux accueil, nous voulons parler des motets à grand chœur de l'ancien maître de musique de la chapelle royale.

C'est qu'en effet les nouveaux directeurs, Dauvergne, Caperan et Joliveau, n'avaient pu réussir à décider Mondonville à laisser ses motets au répertoire du Concert. Mondonville était parti en refusant les 1500 livres annuelles qu'ils lui proposaient pour garder ses fructueux ouvrages, et il avait emporté ses partitions.

1. G. Cucuel, *loco cit.*, p. 236.
2. *Affiches*, 25 mars 1761. — *Mercure,* avril I, 1761, p. 175. — *Mémoires secrets,* 2 février 1762. — *Spectacles de Paris,* 1762.
3. *Mercure,* septembre 1761, pp. 180, 181.
4. *Mémoires secrets,* 12 mai 1762, t. I, pp. 80, 81.
5. *Mercure,* juillet I, 1762, p. 196.
6. *Ibid.*, mai II, 1762, pp. 169, 170.

Les arguments qu'il faisait valoir à l'appui de son refus étaient au nombre de deux; il prétendait, d'abord, qu'il voulait « laisser reposer sa musique », et nous ne tarderons pas à rencontrer, dans un texte de Bachaumont, une justification de cette précaution; en second lieu, il estimait l'offre de 1500 livres « trop éloignée de ses prétentions[1] ».

Dans une lettre du 8 juillet 1762, Dauvergne, Caperan et Joliveau exposaient à M. de la Garde, « pensionnaire adjoint du *Mercure* pour les spectacles », les démarches infructueuses auxquelles ils s'étaient livrés auprès de Mondonville, et plaidaient leur cause devant le public. Ils annonçaient leur ferme intention d'essayer de dédommager les auditeurs de la disparition des motets, et, dans ce but, ils adressaient un pressant appel à tous les musiciens susceptibles de leur fournir des compositions analogues[2]. Selon Bachaumont, les conditions proposées à Mondonville étaient « raisonnables », et l'auteur des *Mémoires secrets* ajoutait : « Il est fâcheux que la jalousie de ces messieurs nous prive de ce riche fonds de motets; il est à craindre que le spectacle ne s'en ressente. On nous annonce qu'on va faire les plus grands efforts pour y suppléer; puissent-ils être heureux[3]! »

De fait, lors du concert inaugural de la nouvelle direction, le 15 août 1762, le public laissa percer une assez vive déception : « On n'a point été content de la musique dans laquelle il n'y a rien eu constamment de Mondonville[4]. » Les mêmes regrets se manifestèrent à la séance du 8 septembre, bien que, selon Bachaumont, on eût « par-dessus les oreilles » de la musique de l'ancien directeur. Et de reprendre l'argumentation de Mondonville : « Cet auteur sentait même qu'il la fallait laisser reposer; il avoit exigé qu'on ne les [les motets] jouât de deux ans, en cas que son marché eût lieu[5]. »

Mondonville se dédommageait ailleurs de la disparition de ses motets des programmes du Concert spirituel. Le 21 octobre 1762, le théâtre de la cour à Fontainebleau donnait une brillante représentation de *Psyché,* « charmant ballet en un acte », dont le roi se montra si satisfait qu'il demanda à le revoir[6]. Mondonville avait écrit la musique de *Psyché* et se disait aussi l'auteur des paroles, bien que celles-ci fussent de Voisenon.

Entre temps, Mondonville avait eu l'honneur, qu'il partageait avec Rameau et Dauvergne, d'être sollicité d'écrire une marche militaire pour les Suisses dont le duc de Choiseul était colonel. Mais, au dire de Favart, dont une lettre du 20 juin 1762, adressée au comte de Durazzo, fournit ce renseignement, on n'en fut pas « tout à fait content », et Hasse et Gluck se virent priés de composer le morceau[7].

Le 22 février 1763, l'Opéra reprenait *Titon et l'Aurore,* avec une interprétation qui met Bachaumont fort en colère : « Quelle douleur, écrit-il, pour ceux qui ont vu Jeliotte, de le voir remplacé par l'infâme Pillot, dans le rôle de Titon! » Et d'invectiver l'infortuné Pillot : « Rien de si ignoble que cet acteur; il n'a bien

1. *Mercure,* juillet II, 1762, pp. 136, 140. — M. Brenet, *Les Concerts en France,* p. 278. — M. Hellouin (*loco cit.,* p. 80) a voulu voir dans le second argument présenté par Mondonville une preuve de son avarice.

2. *Mercure,* juillet II, 1762, pp. 136, 140. — *Spectacles de Paris,* 1763, p. 2.

3. *Mémoires secrets,* t. I, p. 110.

4. Bachaumont, *Mém. secrets,* p. 116. — *Mercure,* août 1762, p. 189, septembre, pp. 178, 179.

5. *Mémoires secrets,* t. I, p. 125.

6. *Ibid.,* t. I, p. 137.

7. Favart, *Mémoires et Correspondance littéraire,* 1808, t. I, p. 306. — La lettre de Favart est citée dans l'ouvrage de M. Desnoiresterres, *Gluck et Piccini,* p. 30, et dans celui de M. Joseph Hardy : *Rodolphe Kreutzer, sa jeunesse à Versailles* (1766, 1789), p. 11.

chanté qu'une seule ariette en duo... Il a été faux, mal sonnant, gauche dans tout le reste; il est détestable dès qu'il veut donner dans le haut. »

Sur l'opéra lui-même, il jette des fleurs; il le trouve « gai, plein de chants et de divertissements »; il assure qu'il doit « attirer du monde à ce spectacle[1]. » On devait le représenter à Fontainebleau, avec succès, le 18 octobre 1764[2].

Mondonville continuait, d'ailleurs, à émarger sur les Menus, à l'occasion des déplacements de la cour, et, en 1763, le voyage de Compiègne lui rapportait 141 livres[3]. Un peu plus tard, il s'avisait de procéder à une opération qui était fort en honneur de son temps, et de laquelle on semble lui avoir voulu outre mesure. Il imagina de « remettre en musique, d'un bout à l'autre », le *Thésée* de Lully. Rebel et Francœur, Dauvergne surtout, n'agissaient pas autrement à l'égard d'anciennes tragédies lyriques, et la manie des arrangements, ou mieux des rajeunissements, sévissait alors avec une intensité particulière. Aussitôt le nouveau *Thésée* achevé, on voulut se rendre compte, en petit comité, de l'effet qu'il produirait, et le maréchal de Richelieu en fit faire une répétition le 22 juin 1765 sur le théâtre de l'hôtel des Menus, répétition à laquelle furent conviés tous les « connaisseurs ». Devant cet aréopage, la pièce n'eut aucun succès : « On a trouvé, rapportent les *Mémoires secrets,* les airs de symphonie admirables, mais le récitatif bien inférieur à celui de Lully. On doute que cet opéra soit donné à l'automne à Fontainebleau, comme on l'avait projeté[4]. »

Et cependant, en dépit de ces pronostics défavorables, la représentation eut lieu en présence de la cour, le 7 novembre, avec le même résultat que lors de la séance d'épreuve du théâtre des Menus : il fut déclaré, tant le Lullysme pesait encore sur le goût du temps, que « la beauté du récitatif de Lully est supérieure à toutes les gentillesses de la musique moderne »[5], jugement bien caractéristique du misonéisme qui, à toutes les époques de l'histoire, se dresse contre l'évolution de l'art. Que reprochait-on, en définitive, au *Thésée* de Mondonville? Sa musique, et rien que sa musique, qu'on trouvait inférieure à celle du *Thésée* du surintendant de Louis XIV, au moins sous le rapport du récitatif. Mondonville n'avait point touché à la musique de Lully; il ne l'avait ni arrangée ni rajeunie : il s'était borné à employer purement et simplement la tragédie de Quinault. Était-ce donc là un cas pendable? Collé pose mal la question lorsqu'il avance que, de la part de Mondonville, « il étoit impertinent et insolent de faire plus mal que celui qu'il vouloit corriger », et lorsqu'il lance à la face de notre musicien cette injure gratuite : « Un artiste de sa classe n'est pas né pour corriger l'homme de génie[6]. » Ici, l'impertinence appartient à Collé. Où voyait-il que Mondonville entendait « corriger » Lully? Cette assertion est simplement absurde. Si Collé s'était donné la peine de lire l'*Avertissement* placé par Mondonville en tête de son *Thésée,* il se fût évité la peine d'écrire une sottise[7].

L'*Avertissement,* en effet, expose très clairement et en excellents termes le but que l'auteur s'est proposé. Et, en vérité, on ne comprend guère la levée de bou-

1. *Mémoires secrets,* t. XVI, pp. 169, 170.
2. *Mercure,* nov. 1764, pp. 121, 129. Le sujet, rappelons-le, consistait en la fable de Prométhée animant les figures qu'il a créées. Le journal donne une description complète de la pièce.
3. Arch. nat., O¹2887.
4. *Mémoires secrets,* t. II, pp. 233, 234.
5. *Ibid.,* p. 298.
6. Collé, *Journal historique* (éd^on^ de 1807), janvier 1767, pp. 290, 291.
7. Le *Mercure* employait à l'égard du *Thésée* de Mondonville l'expression suivante : « Musique de M. Mondonville substituée à celle de Lully. »

cliers que suscita sa tentative. Mondonville débute en remarquant fort justement qu'en Italie, des musiciens différents s'autorisent fréquemment à mettre un même poème en musique : « On ne les soupçonne pas de travailler dans la vue de déprimer ceux qui les ont devancés. » Il suffit, en effet, de jeter les yeux sur les nombreux opéras auxquels donnèrent naissance les livrets de Métastase et de Goldoni. « Nous avons, poursuit Mondonville, la même liberté en France pour les *Motets*. Si nous pensons comme eux dans le genre latin, pourquoi n'aurions-nous pas le même privilège pour les poèmes français? » C'est là le bon sens même. Pourquoi traiter avec un fétichisme vraiment excessif un livret de Quinault? Aussi, Mondonville s'est-il décidé à faire un autre *Thésée*, « non comme un téméraire qui veut attaquer Lully, mais comme un enthousiaste des opéras de Quinault. » Sans doute, « pour se conformer au goût présent du théâtre », il a dû opérer quelques modifications; il a dû abréger les scènes et allonger les divertissements; d'où, plusieurs raccords « qu'on reconnaîtra sûrement pour n'être pas de Quinault ». Mais, encore une fois, s'il a touché à quelque chose, c'est au livret et non pas à la musique, pour laquelle il proteste de sa vive admiration. « A l'égard de la musique de Lully, ma délicatesse et mon admiration pour ce célèbre auteur m'ont défendu de l'employer. » Que veut-on de plus? Mondonville termine ses explications par cette phrase lapidaire : « J'ai cru que n'en pas faire usage, c'était la respecter[1]. »

Le *Mercure*, en reproduisant l'*Avertissement* du nouveau *Thésée*, invoque, à bon droit, de nombreux précédents, et cite l'*Énée et Lavinie*, le *Canente* et l'*Aréthuse* de Dauvergne. Rameau lui-même ne reprit-il pas le poème de La Motte pour refaire un *Pygmalion*[2]?

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est de voir Collé invoquer contre Mondonville, coupable d'écrire de la musique originale sur un poème sacro-saint de Quinault, le témoignage de Rameau, qui, lui, lorsqu'il s'était agi de « raccommoder les opéras de Lully », ne proposait rien moins que d'en moderniser la musique, à l'exclusion du récitatif[3]. Écoutons Collé : « Son dessein était de faire de nouveaux airs de violon, d'*enrichir* les divertissements... de *suivre les dessins* des chœurs de Lully, *mais d'y faire de nouvelles parties et de les fortifier de musique*, de les refaire même en entier... » Autrement dit, Collé oppose à l'œuvre d'un musicien respectueux de la musique d'autrui et qui se borne à lui « substituer » la sienne propre, le projet de Rameau consistant à travailler sur la musique même de Lully, ou, pour employer une expression moderne, cherchant à la tripatouiller! Et voilà de quelle intelligente façon Collé comprend le respect de l'art! Tout aussi déplacées sont ses réflexions sur le récitatif, sur ce qu'il appelle « la présomption d'un musicien qui, entreprenant de changer le récitatif de Lully, ne crée pas un autre genre de récitatif[4] ». On saisit de suite l'équivoque. Où Collé a-t-il vu que Mon-

1. *Avertissement* de *Thésée*. — *Mercure*, décembre 1765, pp. 238, 239.

2. Le *Mercure* cite ces précédents pour rectifier l'assertion de Mondonville suivant laquelle « il a osé ouvrir une carrière nouvelle et avantageuse à tous les compositeurs ».

3. Collé, *Journal*, p. 290, 291.

4. *Ibid.* Il dit : « Il ne falloit pas se donner au diable pour mettre en haut ce que Lully avoit mis en bas, et mettre en bas ce qu'il avoit mis en haut. Défigurer un ouvrage n'est pas le changer; si Mondonville eût inventé une manière de réciter nouvelle, soit bonne, soit mauvaise, on eût pu lui passer de la risquer, parce qu'alors on eût supposé qu'il trouvoit le nouveau genre de récitatif de son invention meilleur que celui de Lully. » Qu'est-ce que cela prouve, et en quoi le mauvais récitatif de Mondonville peut-il servir d'argument contre le choix fait par lui du livret de Qui-

donville entreprenait de « changer le récitatif de Lully »? Que son récitatif soit inférieur à celui de Lully, c'est certain, tout comme d'ailleurs celui de Rameau, mais ce n'est pas parce que Mondonville emploie pour écrire ce récitatif un livret de Quinault. L'infériorité de son récitatif reste indépendante des paroles sur lesquelles il le compose.

Mondonville ne s'en tint pas à son échec de Fontainebleau; après une maladie qui l'éloigna de la musique en 1766, et pour laquelle il toucha une allocation de 120 livres sur les Menus[1], il transporta son *Thésée* à l'Opéra, où la pièce passa le 13 janvier 1767. Bachaumont, qui, le 10 janvier, annonce la représentation, affirme que « le public est bien impatient de juger de la témérité du moderne musicien ». On voyait donc dans la tentative de Mondonville une sorte de défi, ou tout au moins de concurrence dirigée contre Lully[2].

La même opinion se fait jour après la première; Bachaumont écrit, le 14 : « Le public a paru regretter Lully et les belles scènes de cet ancien n'ont point été effacées par la musique nouvelle. » La critique rendait cependant quelque peu justice à Mondonville « d'avoir fait des morceaux qui ont paru de toute beauté, et qui, ajoutés aux autres de Lully, rendront cet opéra admirable[3] ». Retenons cette dernière phrase, qui semble préconiser un mélange des deux musiques.

Collé met plus de fiel dans son compte rendu : à l'entendre, « le public n'a eu qu'un cri »; il se montra « révolté », et Collé d'exécuter la pièce en disant : « Je n'ai point vu sur ce théâtre de chute aussi prompte et aussi honteuse[4]. »

A la quatrième représentation, *Thésée* dut être retiré de l'affiche[5], et Mondonville fut le premier à réclamer cette mesure. Le *Mercure* apprécie avec équité le geste de l'auteur : « On verra, écrit-il, que cet auteur sacrifie aujourd'hui à l'opinion du public de la ville l'honneur qu'il avait le droit d'attendre de plusieurs beautés distinguées dans sa musique... Il a rendu ce sacrifice encore plus honorable pour lui par celui d'un intérêt légitime qu'il y a joint, puisqu'il a refusé constamment, non seulement les honoraires qu'on étoit convenu qu'on lui paieroit pour son *Thésée,* quel qu'en fût le succès, mais même ceux des représentations qui ont eu lieu, malgré toutes les instances des directeurs pour les lui faire accepter. Quand on sait se relever ainsi d'une erreur, on n'a point à rougir d'y être tombé[6]. »

On ne saurait mieux dire, et nous ne parvenons pas à comprendre pourquoi on a traité la décision désintéressée et raisonnable de Mondonville d'acte de « pseudo-générosité[7] ».

C'est à l'affaire de *Thésée* que se rapporte la lettre suivante, écrite par le secrétaire de la Maison du roi au directeur François Rebel, à la date du 22 janvier 1767 :

« J'ai reçu, Monsieur, la lettre par laquelle vous m'informez des mesures que vous avez prises pour soutenir le spectacle de l'Opéra, jusques à la clôture du théâtre. Elles me paraissent bien concertées, et le sieur de Mondonville ne peut être que loué du parti qu'il prend[8]. »

nault? Dans son livre sur Mondonville, M. Hellouin commente sans bienveillance l'*Avertissement* de *Thésée,* qu'il traite de « tapageuse proclamation » (*loco cit.*, p. 83). — Voir sur l'affaire de *Thésée* : *Mém. secrets*, t. II, p. 298; t. XV, p. 290. — *Corresp. litt.*, t. VI, p. 417. — Boysse, *Journal de Papillon de la Ferté*, p. 175.

1. Arch. nat., O¹2890. — Gages, gratifications et récompenses, 1766, 5e Etat.

2. *Mémoires secrets*, t. XVIII, p. 248.

3. *Ibid.*, p. 249.

4. Collé, *Journal* (édon de 1807), p. 290, (janvier 1767).

5. *Mercure*, février 1767, pp. 167, 168.

6. *Ibid.*

7. Hellouin, *loco cit.*, p. 84.

8. *Registre du Secrétariat de la maison du Roi.* Copie de l'Opéra, t. II, f° 56.

Ces mesures consistaient dans la reprise du *Thésée* de Lully, déjà joué l'année précédente[1], reprise qui inspirait à Voisenon une réflexion passablement rosse. « Son dernier tort, dit-il de Mondonville, est d'avoir remis *Thésée* en musique; on s'en est vengé sur le Public, en donnant l'ancien pendant quatre mortels mois[2]. » Au moins, celui de Mondonville n'avait-il paru que quatre fois.

On voulut adoucir la blessure d'amour-propre que cet échec avait infligée au musicien, et, le 30 juin, l'Académie royale remettait à la scène, avec un vif succès, le *Carnaval du Parnasse*. « La gaieté du spectacle, rapportent les *Mémoires secrets*, la variété des airs saillants et gracieux, le pittoresque des danses ont réuni tous les suffrages[3] ». En outre, les nouveaux directeurs de l'Opéra, Berton et Trial, annonçaient à Mondonville, dans des termes tout particulièrement flatteurs, qu'ils lui accordaient, sur la caisse de leur théâtre, une pension de 100 pistoles « comme en ont joui certains auteurs célèbres que nous regretterions davantage si nous n'aimions à les retrouver en vous[4] ». Allusion à Rameau bien faite pour apporter un peu de baume à l'auteur malheureux de *Thésée*. Berton et Trial terminaient en manifestant l'espoir que celui-ci voudrait bien continuer à concourir à un spectacle qui lui devait « une bonne partie de sa gloire ».

Enfin, le *Mercure* publiait, à cette occasion, des vers adressés à Mondonville sous le titre : *Le Talent encouragé*[5]. Notre musicien semble avoir supporté sans faiblir l'échec de *Thésée*, et il se remit au travail. Conseillé par quelques amis et, à ce qu'assure le *Nécrologe*, par « des femmes du haut rang[6] », qui lui faisaient observer que, somme toute, le patois dont il s'était servi dans *Daphnis et Alcimadure* pouvait nuire au succès de cette pastorale, il entreprit de la traduire en français[7].

C'est sous ce nouvel aspect que *Daphnis* reparut le 10 juin 1768 sur la scène de l'Opéra. Mme Larrivée, son mari et Legros interprétaient la version française, et le succès fut éclatant, si éclatant qu'on dut interrompre l'exécution, afin de permettre à l'enthousiasme de l'assistance de se manifester[8]. Sans doute, certains esquissaient des réserves; Bachaumont, notamment, à la nouvelle de la traduction française de *Daphnis*, disait : « On doute que ce travestissement fasse un bon effet, et que toutes les grâces apprêtées de l'académicien[9] vaillent la naïveté de l'original. On a voulu mettre en défaut le spectateur qui a vu jouer autrefois ce drame par Geliotte, La Tour et Mlle Fel, tous trois Languedociens, et on craint le parallèle avec les acteurs d'aujourd'hui. » Il ajoute qu'il « paraît à cette occasion

1. *Thésée* avait été remis à la scène le 13 décembre 1765; la pièce n'eut que 28 représentations.
2. Voisenon, *loco cit.*, t. IV, p. 157.
3. *Mémoires secrets*, t. III, p. 197.
4. *Mercure*, mars 1768, pp. 182, 183. — *Lettre de MM. les Directeurs de l'Académie royale de musique à M. de Mondonville*, Paris, le 10 février 1768. — Rappelons, à propos de l'allusion faite à Rameau, que les anciens directeurs lui avaient rendu le même honneur en lui accordant une pension de 1500 livres (*Mém. secrets*, t. III, pp. 305, 306). — La pension accordée à Mondonville faisait, le 18 février 1768, l'objet d'une convention entre lui et les directeurs de l'Opéra. Voir plus loin.
5. *Mercure*, mars 1768, pp. 183, 185.
6. Voici comment le *Nécrologe* s'exprime à cet égard : « Cependant, quelques femmes du plus haut rang l'ayant sollicité de remettre, s'il l'était possible, cet acte en français, il l'entreprit et l'acheva lui-même. Ce que cette espèce de traduction a d'étonnant, c'est qu'elle est si conforme à l'original qu'il ne fallut que placer dans la partition déjà gravée, au-dessous des vers languedociens, les vers français qui les représentaient. » (*Nécrologe*, p. 133.) Il s'agissait, en la circonstance, de Mme de Pompadour et de la Dauphine.
7. *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 353. — De Fontenai, *Dictionnaire raisonné des artistes* (1776), t. II, p. 166.
8. *Mémoires secrets*, t. IV, p. 50. — *Mercure*, juillet 1768, I, p. 132. — Hellouin, *loco cit.*, p. 72.
9. On prétendait que Voisenon avait aidé Mondonville à mettre au point sa traduction.

une lettre en gascon très caustique et très plaisante[1]. » Mais rien n'y fit, et Mondonville enregistra cette fois un véritable triomphe. Seul, Grimm donnait libre cours à son animosité coutumière, et soutenait que le poème était devenu « pitoyable en français ». Il écrasait Mondonville en termes vengeurs : « Plat, trivial, commun, jouant sans cesse sur les mots, vrai musicien de guinguette qui serait chassé à grands coups de sifflet de tous les théâtres de l'Europe[2]. »

Tout ragaillardi par son succès, Mondonville, qui, en 1767, avait adhéré à la liste de l'éditeur Peters[3], songe à ranimer, auprès du public, la faveur dont jouissaient ses ouvrages, et il fait insérer dans le *Mercure* du mois de juillet la réclame ci-après :

« Les amateurs de la bonne musique, de celle qui offre un chant agréable, soutenu par une harmonie savante, et faite pour faire valoir le chant, doivent rechercher les ouvrages de M. de Mondonville que l'on trouve chez lui seul, rue des Vieux Augustins, la deuxième porte cochère à gauche, en entrant par la rue Coquillière. »

Suit le catalogue des ouvrages en question[4].

En dépit des restrictions de Bachaumont et des anathèmes de Grimm, la version française de *Daphnis* rencontrait une foule d'amateurs, et nous en avons la preuve dans les annonces du *Mercure* relatives à des mélodies séparées ou à des recueils d'airs choisis de cette pastorale, dont l'un était dû à un bénéficier de la Sainte-Chapelle, l'abbé Boilli[5].

Mondonville comptait même des admirateurs étrangers, témoin ce quatrain que lui adressait un gentilhomme écossais de la province de Perth, pour être placé sous son portrait qui venait de paraître :

Élève ingénieux de la simple nature,
Son flambeau le guida dans l'art charmant des sons,
Et le dieu du goût même, empruntant sa figure,
Par sa voix, de nos jours, vint dicter ses leçons[6].

Les comptes des Menus Plaisirs indiquent qu'au cours de l'année 1769, Mondonville fournit à la bibliothèque de la musique du roi huit exemplaires de six symphonies de ses œuvres, peut-être des symphonies de ses compositions dramatiques[7]. En même temps, le musicien touchait des honoraires comme librettiste, honoraires relatifs à la traduction en vers français de l'*Alcimadure* languedocienne, et se montant à 2000 livres pour les représentations de la pastorale à l'Opéra, du 1er avril 1768 au 1er mars 1769, et pour toutes celles qui pourraient l'être

1. *Mém. secrets* (6 juin 1768), t. IV, pp. 45, 46.
2. *Correspondance littéraire*, t. VIII, p. 108.
3. M. Brenet, *Les Débuts de l'abonnement en musique, Mercure musical*, 15 octobre 1906, p. 270.
4. Voici ce catalogue :
Six Trios pour flûte, violon et basse.
Les Sons harmoniques, sonates à violon seul.
Pièces de clavecin avec accompagnement de violon.
Pièces de clavecin avec voix.
Le Carnaval du Parnasse, opéra.
Titon et l'Aurore, opéra.
Les Festes de Paphos, opéra.
Daphnis et Alcimadure, pastorale languedocienne, mise depuis en vers français. — *Mercure*, juillet I, 1768, p. 159.
5. C'est ainsi qu'en août 1768 paraît l'annonce de l'air de *Daphnis* : « Pour adorer Alcimadure » (*Mercure*, août 1768, p. 64) et qu'en décembre de la même année, le journal signale : *2e Recueil d'airs choisis tirés d'Alcimadure*, par M. l'abbé Boilli, bénéficier de la Sainte-Chapelle (*Mercure*, déc. 1768, p. 191.)
6. *Mercure*, janvier I, 1769, p. 45. L'auteur s'intitulait « Chevalier XXX, gentilhomme écossais de Dunkeld, province de Perth. »
7. Arch. nat., O¹2893.

dans l'avenir[1]. Nous donnons ici une signature de Mondonville datant de janvier 1769 :

Mondonville

Enfin, le 1er octobre 1769, l'Opéra reprenait *Érigone* et *Psyché,* « dont la force et l'énergie ont depuis longtemps consacré la réputation[2] ». Le *Mercure,* en rapportant cette nouvelle, revenait sur l'attribution à Mondonville de la paternité du poème de *Psyché,* tout en insinuant que Voisenon pouvait bien en revendiquer sa part. Mlle Arnoux déploya dans cette petite pièce une grâce inimitable[3].

Notre violoniste continuait à prêter le concours de son archet aux auditions données pendant le souper du roi, lors des déplacements de la cour à Louveciennes, à Choisy et à Marly. En 1770, il touche de ce chef la modeste somme de 24 livres[4].

Il faisait plus, puisque, malgré son âge, il reprenait la plume et écrivait, à l'occasion du mariage du comte de Provence avec la princesse Marie de Savoie, un ballet héroïque en trois actes intitulé *Les Projets de l'Amour,* pièce de circonstance, dont il se prétendait encore l'auteur des paroles, ce qui suggère à Bachaumont la réflexion suivante : « Mais personne n'ignore que ce musicien, qui a la manie de passer aussi pour poète, est incapable de cette tâche et n'est que le prête-nom de l'abbé de Voisenon. » Suivent quelques amabilités à l'endroit de ce dernier : « Ce n'est pas que le poème soit merveilleux ; il est généralement assez plat, et dans les endroits où l'auteur a voulu mettre de la délicatesse, on ne trouve que de l'afféterie, du faux esprit, du forcé et du maniéré, en un mot, dans le vrai genre de l'académicien en question[5] ».

Les Projets de l'Amour furent joués, le 29 mai et le 5 juin 1771, sans aucun succès ; l'œuvre portait des traces évidentes de sénilité, et Grimm règle son compte en assurant qu'elle contient « la plus forte dose d'ennui que l'on ait jamais servie à un roi très chrétien[6] ».

*
* *

Un événement important marqua le printemps de 1772 : les fameux motets à grand chœur furent repris au Concert spirituel, à la suite d'un arrangement conclu entre Mondonville et la direction du Concert, arrangement aux termes duquel le musicien passait un bail de neuf ans, moyennant 27.000 livres, « à condition de fournir lesdits motets toutes les fois qu'il en serait requis » et d'en diriger l'exécution[7]. Aussi, le mercredi 25 mars 1772, le concert se terminait-il par le *Dominus regnavit,* à la grande satisfaction des amateurs : « La reprise des beaux motets de M. Mondonville, lit-on dans l'*Avant-Coureur,* a attiré beaucoup de monde, et ils ont été entendus avec autant de plaisir que d'admiration. Des

1. *Reçu* de Mondonville du 14 juin 1769 (Bibl. du Conservatoire).
2. *Mercure,* octobre II, 1769, p. 171.
3. *Mémoires secrets,* t. IV, p. 315. — Bachaumont donne pour la reprise de l'acte de *Psyché* la date du 3 octobre. — *Psyché* fut encore donnée en 1772, à la clôture des spectacles et pour la capitation des acteurs, avec le *Pygmalion* de Rameau et le *Devin du village* de J.-J. Rousseau (*Avant-Coureur,* 13 avril 1772, p. 235).
4. Arch. nat., O1 2894a.
5. *Mémoires secrets,* t. V, p. 269.
6. *Corresp. littéraire,* t. IX, p. 334.
7. *Mém. secrets,* t. VI, p. 206.

motifs bien choisis et soutenus, un chant noble et expressif, des chœurs dont les parties sont heureusement distribuées, des accompagnements qui secondent le chant et le font valoir, c'est ce qui fera toujours rechercher les motets de cet habile compositeur[1]. » Même note laudative dans le *Mercure,* qui souligne la joie du public en voyant reparaître sur les programmes des œuvres « dont on avait été privé pendant plusieurs années[2] ».

Enfin, le 1er juin de la même année, le roi, par un brevet de pension daté de Versailles, sanctionnait et approuvait la convention intervenue entre Mondonville et les directeurs de l'Opéra, et aux termes de laquelle le compositeur touchait une pension viagère de 1000 livres sur le produit de l'Académie de musique. Voici les termes de ce brevet, qui sont particulièrement élogieux pour Mondonville :

« Le Roi étant à Versailles, s'est fait représenter la convention faitte le 18 février 1768 entre les Directeurs concessionnaires du Privilège de l'Académie royale de musique et le sieur Mondonville, par laquelle lesdits concessionnaires se seroient obligés, sous le bon plaisir de Sa Majesté, de payer une pension viagère de 1000 livres audit sieur Mondonville, à compter d'avril 1768, sur le produit de l'Opéra, aux conditions acceptées par ledit sieur Mondonville de leur donner les ouvrages de sa composition qu'il peut avoir faits et pourra faire dans la suite et lorsqu'ils seront en état d'être présentés au public et autres conditions relatives portées par ladite convention. Sa Majesté voulant de plus en plus donner des marques de sa protection à ladite Académie et des preuves de sa bonté aux sujets qui coopèrent à ses succès, et, en particulier au sieur Mondonville, tant pour le récompenser des soins que lui ont coûtés les ouvrages que le public a déjà eus de lui et dont il a marqué sa satisfaction, que pour engager ledit Mondonville à en donner de nouveaux, elle a, par le présent Brevet, agréé et approuvé, agrée et approuve ladítte convention, et, en conséquence, veut et ordonne qu'à commencer dudit jour 1er avril 1768, lesdits concessionnaires ou ceux qui pourroient leur succéder, payent audit sieur Mondonville, de quartier en quartier, ladite pension viagère de 1000 livres sur le produit de l'Opéra[3]... »

Mais le musicien ne devait pas jouir longtemps de cette faveur; il mourait dans sa maison de campagne de Belleville, le 8 octobre 1772, à l'âge de soixante et un ans[4]. En annonçant la mort de Mondonville, les *Mémoires secrets* disaient : « Contre l'ordinaire de ses confrères, il étoit si avare qu'il est mort sans médecin, ni chirurgien et faute de secours[5]. » Sur son talent, quelques phrases justes, auxquelles se mêle une inexactitude : « C'est une perte pour son art, quoiqu'il ne fît plus rien depuis longtemps. » Dans la *Gazette,* deux lignes sur ses motets[6].

On raconte que, peu de temps avant sa mort, il traduisait le *Thémistocle* de Métastase pour le mettre en musique[7]. Enfin, le *Mercure*, en guise d'hommage funèbre, adressait à sa mémoire les vers qui suivent :

1. *Avant-Coureur,* 30 mars 1772, p. 202.
2. *Mercure,* avril II, 1772, p. 163. — *Avant-Coureur,* 20 avril 1772, p. 250.
3. Arch. nat., O¹118, f° 221.
4. Voici son acte de décès : « L'an 1772 et le 9 octobre, le corps de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, écuyer et ancien maître de musique de la Chapelle du roi et ancien directeur du Concert spirituel, décédé d'hier, âgé de cinquante-sept ans ou environ [inexact : il avait soixante et un ans] sur cette paroisse, a été inhumé en cette église. Présent : Maximilien-Joseph Cassanéa de Mondonville, son fils. » (Diocèse de Paris, *Eglise paroissiale de Saint-Jean de Belleville,* Arch. Seine. Fonds Bégis.)
5. *Mémoires secrets,* t. VI, p. 206.
6. *Gazette de France*, 1772, p. 808.
7. *Nécrologe,* p. 135.

Quand le célèbre Mondonville
Pour jamais eut fermé les yeux,
De Jupin la courrière agile
L'annonça bientôt en tous lieux.
Euterpe, surprise immobile,
Cessa les chants harmonieux ;
Tithon, accablé de tristesse,
De l'Aurore essuya les pleurs ;
Le dieu qui préside au Parnasse
Du destin blâma les rigueurs
Qui, sans attendre la vieillesse,
Trop souvent séparait des cœurs,
Que leur mutuelle tendresse
Enivrait de mille douceurs.
Accusant toute la nature,
Du jour détestant le flambeau,
On vit la belle Alcimadure
Le regretter sur son tombeau !
Ce mortel digne de mémoire
Célébra l'Olympe et ses dieux,
A son talent il dut la gloire,
A son esprit, l'art d'être heureux[1].

Le 4 décembre 1772, une messe en musique, qui produisit « une grande fermentation parmi les amateurs », fut célébrée, à son intention, aux Petits Pères. Elle était de la composition d'un jeune musicien aixois, Floquet, et on en admira certains passages descriptifs d'un effet certain, telle la symphonie du *Tuba mirum* « qui peignoit le bouleversement du jugement dernier », tel encore le chœur *Pie Jesu,* qu'on trouva cependant « trop gai », et le verset *Sustinuit anima mea*[2]. Ainsi, le service de Mondonville devenait une sorte de « fête musicale », et mettait en lumière un jeune talent plein de promesses.

Sa veuve et son fils reçurent, « en considération des services distingués » qu'il avait rendus, une pension de 600 livres sur le Trésor royal[3].

M[me] Mondonville survécut un peu moins de huit ans à son mari ; elle mourut dans sa maison de la rue des Vieux-Augustins, le 4 février 1780, et fut enterrée le lendemain dans l'église de Saint-Eustache, sa paroisse, en présence de son fils Maximilien-Joseph, qui occupait alors un emploi de contrôleur des rentes du clergé[4].

Nous terminerons cette esquisse biographique en rappelant qu'en 1895 les Félibres de Paris manifestèrent l'intention d'élever aux Buttes-Chaumont un buste à Mondonville ; ce projet n'eut pas de suite[5].

1. *Mercure*, décembre 1772, p. 197.
2. *Mémoires secrets*, t. VI, pp. 239, 240 (16 décembre 1772). — *Journal de musique*, 1773, n° 1, pp. 75, 76.
3. Arch. nat., O[1]671. — Cette pension fut accordée le 1[er] janvier 1773.
4. « Ledit samedi [5 février 1780], Anne-Jeanne Boucon, veuve de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, écuyer, maître de musique de la Chapelle du roi, décédée d'hier, rue des Vieux Augustins, a été inhumée dans notre église. — Présent : Maximilien-Joseph Cassanéa de Mondonville, contrôleur des rentes alternatif du clergé. » (Paris, *Saint-Eustache*, 1780, Décès. Arch. Seine, Fonds Bégis.)
5. *Ménestrel,* 21 avril 1895.

*
* *

L'homme, autant qu'on peut en juger par les portraits de La Tour et de C.-N. Cochin, était de belle mine, de figure ouverte, avec un air de vivacité qui frappe[1].

Au moral, il semble avoir été ambitieux et fort intéressé; on lui a même reproché son avarice, grief que Bachaumont mit en circulation, mais que Voisenon, peut-être en raison de son amitié pour Mondonville, s'efforça d'atténuer. Il écrit, à propos de la fameuse histoire des motets qui servit de prétexte à tant de gloses malveillantes : « On lui demande ses motets; on le taxe d'être avare, parce qu'on représente qu'on doit les lui payer[2]. » Avouons que c'était là un désir bien naturel de sa part. Peut-on soutenir que Mondonville montra une avarice sordide parce qu'il émettait la prétention de tirer de l'argent de sa profession?

De même, « l'indice matériel et curieux de l'avarice de Mondonville » qu'on a prétendu trouver dans l'économie de papier que décèle un autographe d'une partition de *Daphnis* conservée à la Bibliothèque de l'Opéra, semble tout à fait insuffisant pour fonder une accusation sérieuse[3]. Sans doute, on s'est servi de semblables arguments vis-à-vis de Rameau, mais l'avarice de ce dernier était démontrée par d'autres documents que des documents graphiques.

On a beaucoup exagéré aussi la fortune de sa femme, et on lui a reproché son mariage, un mariage d'argent, disait-on. Nous croyons avoir montré plus haut que si, assurément, Mlle Boucon apportait à Mondonville une belle aisance, elle n'en faisait pas un Crésus; elle le plaçait seulement dans une situation susceptible d'exciter la jalousie de ses collègues.

On a parlé aussi de sa nonchalance, et cité une anecdote dans laquelle on a voulu voir la preuve de sa paresse : il se serait engagé à mettre en musique un livret écrit par un de ses amis, mais à toutes les demandes qu'on lui adressait, il répondait qu'il travaillait, sans pour cela s'exécuter. A la fin, talonné par les réclamations, il se décidait à improviser son opéra[4].

Nous sommes, en vérité, très mal documenté sur son caractère, que nous ne connaissons que par quelques déclarations suspectes d'hommes de lettres et de confrères. Toutefois, il semble bien que Mondonville ait été assez âpre en affaires (sa correspondance avec l'infortuné et maniaque Travenol le prouve[5]), très occupé de soigner ses intérêts matériels et, partant, d'une générosité médiocre. De plus

1. Nous connaissons deux portraits de Mondonville que nous reproduisons ici : l'un, de la Tour, où le peintre de Saint-Quentin le représente pinçant son violon ; l'autre, de C.-N. Cochin, gravé par Saint-Aubin. Sur le portrait de la Tour, actuellement au musée de Saint-Quentin, qui, mis en vente en 1810, monta péniblement à 20 fr., on consultera M. Gonse : *Les Chefs-d'œuvre des musées de France, Peinture*, p. 302, et un article de M. C. Dehais paru dans l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, du 20 juillet 1911, p. 71.

Nous avons cité plus haut les vers que le chevalier XXX, gentilhomme écossais, avait composés pour mettre au pied du portrait du musicien.

2. Voisenon, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 157.

3. Hellouin, *loco cit.*, p. 127. — D'après les Goncourt, Mme de Mondonville aurait, elle aussi, été avare. Voir une anecdote amusante sur la façon dont elle aurait réglé à La Tour le prix du portrait qu'il avait fait d'elle (*L'Art du dix-huitième siècle*, p. 239).

4. Choron et Fayolle, *Dictionnaire des Musiciens*, Art. Mondonville, et Hellouin, *loco cit.*, pp. 129, 130.

5. Voir, plus loin, à la biographie de Travenol, pour cette correspondance.



JEAN-JOSEPH CASSANÉA DE MONDONVILLE
(Portrait par La Tour.)

fort insinuant, habile auprès des grands, il sut se ménager l'inestimable appui de Mme de Pompadour.

En revanche, il fut un mari modèle. D'après le *Nécrologe* de 1773, sa veuve aurait fait de lui un pompeux éloge : « Le bien qu'on a à dire de ses talents, aurait déclaré Mme Mondonville, est bien au-dessous de ce qu'on doit dire de son caractère et de son cœur. Il eut toutes les vertus et je ne lui connus jamais un vice[1]. » Enregistrons, sans commentaires, ce témoignage conjugal.

Il avait, enfin, une prétention et comme une marotte, celle de passer pour poète et librettiste; il semble bien que le texte languedocien de *Daphnis* soit de sa façon[2]; mais, le plus souvent, il n'était que le prête-nom de Voisenon, qui, lui, ne tenait guère à réclamer la paternité de certains de ses écrits, car nous savons, par les *Annonces,* qu'il laissa circuler des livrets sans y mettre son nom[3].

Sur ses talents de violoniste et de compositeur, l'opinion des contemporains de Mondonville est presque unanime. Mis au rang des violonistes les plus célèbres, en 1738, il était qualifié, par le *Mercure,* d'admirable et de singulier[4], et le duc de Luynes, ainsi qu'on l'a vu, faisait siennes ces épithètes laudatives.

Ancelet écrit : « Mondonville, en paraissant sur la scène, étonna par le feu et la rapidité de son exécution[5]. » Pluche le trouve « aussi vif que Guignon ». Quant à Daquin, il embouche la trompette, sans abandonner son galimatias ordinaire : « M. de Mondonville a joué seul pendant plusieurs années au Concert spirituel, avec les applaudissements réitérés de tous les connaisseurs. Un seul talent qui fait admirer un artiste est aussi précieux que rare à trouver. M. de Mondonville, possesseur de deux talents sublimes, a montré, par un égal succès, qu'il était un homme au-dessus des choses ordinaires (*sic*); il s'est un peu rapproché de la sphère commune par son opéra d'*Isbé*. C'est une carrière dans laquelle il brillera un jour; son génie étonnant semble nous en répondre[6]. »

Marpurg déclare qu'il fut l'inventeur des « sons harmoniques » ou « sons de flageolet », assertion que M. L. Grillet a reproduite dans son ouvrage[7]. Marpurg ajoute que ses œuvres religieuses (ses motets) remportèrent partout des succès. Une notice parue en 1754 dans le *Nouveau Calendrier des Spectacles de Paris* assure qu'il enchanta le public « par les sons mâles et hardis de son violon[8] », pendant qu'une autre note nous est fournie par La Dixmerie qui parle de son « jeu délicat et raisonné[9] », et qu'enfin J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique,* signale les « suites de beaux sons harmoniques[10] » que notre musicien

1. *Nécrologe,* p. 136.
2. *Ibid.*, p. 132. — On y dit que « le jargon languedocien qu'il avait parlé dans son enfance, et qui est presque aussi favorable au chant et aux idées tendres et galantes que la langue italienne, fut une nouveauté piquante à l'Opéra. »
3. *Annonces,* 18 avril 1759.
4. *Mercure,* juin I, 1738, p. 1116, mars 1739, p. 589.
5. Ancelet, *Observations sur la Musique et sur les Musiciens,* p. 16.
6. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres du siècle de Louis XV,* 1re partie, pp. 133, 134.
7. Marpurg, *Beyträge,* I, p. 469. — Laurent Grillet, *Les Ancêtres du violon et du violoncelle,* II, pp. 127, 128.
8. *Le Nouveau Calendrier des Spectacles de Paris* (1754), pp. 13, 14.
9. La Dixmerie, *Les Deux Ages du goût,* p. 498.
10. *Dictionnaire de musique,* art. *Sons harmoniques.*

Après avoir indiqué que les sons harmoniques sont fort différents, pour le timbre et pour le ton, de ce qu'ils seraient si on appuyait le doigt sur la corde au lieu d'effleurer celle-ci, Rousseau signale leur douceur qui leur vaut d'être appelés *sons flûtés*, et il ajoute : « Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son violon, ou M. Bertrand, sur son violoncelle, des suites de ces beaux *sons.* »

tirait de son violon. Ses adversaires eux-mêmes se voient contraints de parler de ses succès de violoniste[1].

De tous ces témoignages, nous pouvons tirer une appréciation d'ensemble sur le talent de virtuose de Mondonville : vif, fougueux, d'une technique qui surprenait par son agilité, possesseur d'une belle sonorité qui n'excluait pas la délicatesse et le nuancé, Mondonville révéla aux Parisiens toute l'extension que les sons harmoniques donnaient au jeu du violon, et par là il les surprit infiniment. D'où, l'épithète de « singulier » qui revient si fréquemment lorsqu'il s'agit de caractériser sa manière. « Toutes les folies du violon de M. Mondonville, déclarait Rousseau, m'attendriront-elles comme deux sons de la voix de Mlle le Maure[2]? »

Chez lui, le compositeur fut presque aussi goûté que le violoniste : « Le talent qu'il a pour la composition, écrit Ancelet, l'a fait triompher d'un grand nombre de compositeurs à qui il donna l'alarme en débutant par ses premiers ouvrages qui sont remplis d'images et de tableaux dignes des plus grands peintres. » Ancelet confirme l'existence d'une cabale dirigée contre lui : « Les jaloux firent l'impossible pour persuader qu'il n'en étoit pas l'auteur. L'applaudissement universel qu'ils [ses ouvrages] reçurent au Concert spirituel étoit plus que suffisant pour les engager à soutenir une pareille imposture; mais il leur ferma la bouche par l'excellence des derniers ouvrages qu'il a donnés au public et qui ont forcé la cabale à lui restituer les premiers[3]. »

L'abbé Pluche s'affirme enthousiaste, et voici de quelle manière il décrit le talent de Mondonville : « Plus fécond que Baptiste, aussi vif que Guignon, harmoniste comme Rameau, mélodiste comme Mouret, tendre comme Lully, il se tourne comme il veut et comme on veut. Le chant, les accords, les sons majestueux, les airs passionnés, la rapidité, l'emportement même, tout lui est égal; il excelle dans tous les genres. Voyez comme la foule accourt aux Tuileries lorsque l'on annonce le *Venite exultemus*[4] de Mondonville ou son *In exitu Israël*[5]. » Tous les auteurs s'accordent, en effet, sur les fameux motets; tous en vantent la majestueuse ordonnance, la solide harmonie, les effets descriptifs auxquels on était alors si sensible. « A peine a-t-il paru, écrit-on de Mondonville, qu'on l'a placé à côté de Lalande. Une preuve de la parfaite expression de ses motets, c'est qu'ils font le même effet sur des oreilles étrangères que sur les nôtres. On admire toujours dans le *Dominus regnavit* ce sublime morceau : *Elevaverunt flumina*. On sera toujours saisi d'un saint respect, lorsqu'on entendra le chœur énergique de *Venite adoremus*. L'*Exultavit ut gigas*, embelli encore par la voix de M. Benoît, est rempli de cette harmonie imitative et de ce vrai que peu de compositeurs connaissent[6]. » Enfin, le chevalier de Châtelux proclame que « les Italiens n'ont rien qui puisse entrer en parallèle avec les motets de Mondonville[7] ».

1. *Correspond. litt.* (octobre 1772), t. X, p. 84. L'auteur (Meister ou Diderot) a d'ailleurs soin d'ajouter que Mondonville obtint des succès comme virtuose grâce à « de petits airs de guinguette qui transportèrent le public de Paris, et que l'on n'aurait pas écoutés dans les tavernes en d'autres pays ».

2. *Dictionnaire de musique*, art. *Sonate*.

3. Ancelet, *loco cit.*, pp. 16, 17.

4. Ce motet aurait suggéré à Charles Coypel son tableau de l'*Adoration*. — Hellouin, *loco cit.*, p. 94.

5. Tout ce passage du *Spectacle de la Nature* est paraphrasé et critiqué par Daquin (*Lettres sur les Hommes célèbres*, p. 97 et suiv.). M. Galibert remarque que certains amateurs exaltaient d'autres motets de Mondonville : *Nisi Dominus, Bonum est, Cœli enarrant*, et surtout le *De Profundis*, « remarquable, disaient-ils, par sa pénétrante harmonie » (Galibert, *loco cit.*, Note de la page 13).

6. *Nouveau Calendrier des Spectacles de Paris*, 1754, pp. 13, 14.

7. *Lettre sur le méchanisme de l'Opéra ita-*

Daquin, à qui, conformément à une habitude courante au dix-huitième siècle, le *Calendrier* a purement et simplement emprunté ce passage, écrit :

« Au seul nom de Mondonville, je vous vois, Monsieur, plein de cette admiration qu'on a coutume de réserver pour les hommes uniques. Cet habile Musicien, après avoir enchanté le public par les sons mâles et hardis de son violon, après avoir si bien marié le clavessin à son instrument favori, je parle de ses *Sonates admirables*[1], il se montre un grand Maître dans un genre presque épuisé par un de ces Génies qui semblent ne laisser rien à désirer après eux. Presque tous les Motets de Lalande ont cette perfection, sans laquelle on peut encore plaire, mais avec laquelle on aspire au premier degré. M. de Mondonville paroît, on le met à côté de Lalande ; quelle gloire pour lui ! » Continuant sur ce ton oratoire, Daquin montre Campra qui veut, en vain, le disputer à Lalande : « M. de Mondonville attaque le même Athlète, il balance la victoire, monte enfin sur son Trône et le partage... mais il fait plus; né pour tout oser, comme l'auteur d'*Hésione,* il rassemble ses forces et, les armes à la main, il vient attaquer *M. Rameau* dans le cœur de son empire ; on crioit déjà victoire ; mais le grand Rameau ne laissant avancer ses ennemis que pour mieux les terrasser, recommence le combat, et, plus fort que jamais, disperse les troupes auxiliaires, foudroye l'armée, met en fuite l'usurpateur et reprend son sceptre. » Et, après l'exposé de cette dangereuse stratégie qui consiste à « laisser avancer l'ennemi » pour mieux le terrasser, Daquin termine par ce trait de rhétorique : « On peut le disputer à Lalande, mais il faut se contenter d'admirer Rameau. On s'épuiseroit à le combattre sans venir à bout de le détrôner, c'est un Monarque invincible... mais si je n'étois pas Rameau, qu'aurois-je de mieux à désirer que d'être Mondonville[2] ? »

La note critique s'observe chez Marmontel, qui fait ressortir avec beaucoup de raison le caractère puéril et souvent « à côté » de cette « harmonie imitative », si appréciée par les contemporains de Mondonville. Nous signalerons ici quelques-unes des remarques les plus saillantes de Marmontel. Celui-ci observe que, fréquemment, la musique de Mondonville ne s'ajuste pas très heureusement aux paroles. Et d'en donner des exemples : « C'est ainsi qu'après ce début si sublime : *Cœli enarrant gloriam Dei,* vient ce verset *Non sunt loquelæ,* sur lequel Mondonville a mis précisément le babil de deux commères. C'est ainsi qu'à côté de ces grandes images *A facie Domini mota est terra, — Mare vidit et fugit,* il fait sauter les montagnes et les collines en jouant sur les mots : *Exultaverunt sicut arietes et sicut agni ovium.* On sent, ajoute Marmontel, combien ce faux goût est éloigné du caractère simple et majestueux d'un cantique[3]. » Et de rappeler le souvenir triomphal et écrasant du *Stabat* de Pergolèse.

Dans son poème satirique sur la *Musique,* Marmontel, pour persifler l'abbé

lien, 1756, p. 78. — Châtelux fait, en outre, la remarque suivante : « Cet avantage qu'ont les Motets de Mondonville sur les compositions théâtrales aide à prouver que la Langue française est moins propre à la Musique que la Latine, peut-être par cette raison que celle-ci n'a point de rimes féminines et que son inversion y est favorable, en quoi elle est analogue à la Langue italienne. »

1. Daquin vise ici les *Sonates,* œuvres I, II, et les *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon,* œuvre III.

2. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres sous le règne de Louis XV,* première partie, pp. 97, 100.

3. Marmontel, *Éléments de Littérature* (éd[on] F. Didot, 1846), t. I, p. 333.

Arnaud qui, prétendait-on, préférait le bruit à l'harmonie, le fait apostropher par Mélusine dans les termes suivants :

Et ton héros! Et le grand Mondonville?

A quoi Arnaud répond, d'un air attristé :

Le bruit l'effraie; il est doux et tranquille!

« Doux et tranquille », ces deux épithètes caractérisent assez exactement la manière de Mondonville. En mettant récemment en lumière le vigoureux talent de François-André Danican Philidor, M. George-Edgar Bonnet souligne non sans justesse la mollesse « grandiloquente » de l'auteur de *Titon et l'Aurore*[1].

En résumé, Mondonville, grand violoniste et compositeur fêté, occupe une place extrêmement importante parmi les musiciens français du milieu du dix-huitième siècle; ce fut un artiste plein d'initiative, dont le nom mérite d'être conservé, autrement que par le logogriphe suivant paru en 1744 :

Le double et glorieux talent
D'auteur et d'Instrument habile
Brille chez un homme excellent,
Où l'on trouve *don, monde* et *ville*[2].

*
* *

Son frère cadet, Jean Cassanéa de Mondonville[3], connu aussi sous les noms de Mondonville le jeune et de Mondonville le cadet, fut, comme son aîné, dont la réputation éclipsa complètement son modeste talent, ordinaire de la musique du roi. Il prenait, le 12 février 1767, un privilège général valable six ans, à partir du 31 décembre, pour « Six sonates à violon seul et basse continue de sa composition » qu'il dédiait à la Dauphine dans les termes ci-après[4] :

« Madame,

« Le Désir de mériter la puissante Protection dont vous avès daigné m'honorer m'a fait composer cet Ouvrage. Trop heureux si Madame veut bien le recevoir comme un foible gage de ma reconnoissance et du profond Respect avec lequel je suis, de Madame, le très humble, très obéissant et très Respectueux serviteur.

« C.-C. MONDONVILLE[5]. »

Sur ce privilège, Jean Mondonville est désigné sous le nom de Mondonville le jeune; c'est aussi sous ce nom que le *Mercure* et l'*Avant-Coureur* annoncent ses sonates, qui se vendaient chez lui à Versailles et chez Boivin[6]. Comme certains s'imaginaient qu'il était le fils de l'auteur applaudi des motets, l'*Avant-Coureur* inséra, le 27 avril 1767, la note rectificative suivante : « Le sieur de Mondon-

1. *Revue musicale*, 1er octobre 1921, p. 238.
2. *Nouveaux Logogriphes... avec la clef*, Paris, Veuve Delormel, 1744, n° 58, p. 15.
3. Né à Narbonne le 15 avril 1716. — Voir ci-dessus.
4. M. Brenet, *La Libr. music. en France*, p. 456.
5. Voici le titre de ce Livre de sonates : *Six* | *Sonates* | *A Violon Seul* | *et Basse Continue Dédiées* | *A Madame* | *La Dauphine* | *Composées* | *Par* | *M. Mondonville* | *Le Jeune* | *Ordinaire de La Musique du Roi.* | Gravées par Le Sr Huguet. | Prix 9 livres. | Œuvre I.
A Versailles, chès l'Auteur | A Paris, aux Adresses ordinaires. | A. P. D. R. | — On remarquera les deux C qui précèdent, dans la signature de la dédicace, le nom de Mondonville; il faut sans doute interpréter l'un d'eux comme signifiant *Cadet*.
6. *Mercure*, mars 1767, p. 161. — *Avant-Coureur*, 16 mars 1767.

ville n'est pas fils, mais frère du célèbre M. de Mondonville. Il est ordinaire de la musique du roi, et connu par plusieurs morceaux recherchés[1]. »

Nous trouvons trace de lui sur les états des Menus où, en 1769, sous la désignation de Mondonville cadet, il émarge pour une somme de 72 livres[2].

II

Les œuvres de musique instrumentale de Mondonville sont au nombre de cinq, dont nous donnons ci-dessous la liste :

I. — *Sonates pour le Violon avec la Basse continue,* Livre Ier (1733).
II. — *Sonates en trio pour deux Violons ou Flûtes, avec la Basse continue,* Œuvre second (1734).
III. — *Pièces de Clavecin en Sonates, avec accompagnement de Violon,* Œuvre III (s. d.) (vers 1734).
IV. — *Les Sons harmoniques, Sonates à Violon seul, avec la Basse continue,* Œuvre IV (s. d.) (vers 1738).
V. — *Pièces de Clavecin, Avec Voix ou Violon,* Œuvre V (s. d.) (1748).

Ajoutons que Mondonville arrangea en symphonie les *Pièces de clavecin en sonates* de son œuvre III. C'est cet arrangement, qui faisait partie de la collection du marquis de la Salle, que possède en manuscrit la Bibliothèque du Conservatoire, sous le titre de *Sei Sonate a quattro*[3].

Cet ensemble d'œuvres se répartit tout naturellement en trois groupes : 1° les *Sonates à violon seul ;* 2° les *Sonates en trio* auxquelles on peut joindre les *Pièces de clavecin en sonates ;* 3° les *Pièces avec voix* auxquelles se rattachaient vraisemblablement les *Concertos de violon et voix* qui ne nous sont malheureusement pas parvenus.

*
* *

SONATES A VIOLON SEUL

Nous rangerons dans cette catégorie les œuvres I et VI qui présentent, surtout la seconde, un grand intérêt pour l'histoire de la musique de violon et qui se composent, chacune, de six sonates.

Morphologie. — Les pièces du premier recueil rentrent toutes dans un cadre uniforme à quatre mouvements, et débutent par un morceau lent *Adagio* ou *Grave* à quatre temps, lequel cadence à la dominante du ton de la sonate. Un autre mouvement lent, *Sarabande* ou *Largo,* se place avant le morceau final qui consiste en un *Allegro* ou un *Presto,* susceptible d'adopter une forme en *Rondeau*[4]. Une *Fuga,* très développée, occupe la deuxième place au sein de la Sonate VI, conformément au dispositif déjà signalé en étudiant l'œuvre IV (1729) de Quentin le jeune.

Dans le deuxième recueil, le cadre est un peu moins fixe, les sonates présentant trois ou quatre mouvements dont certains se dédoublent . Mais le mouvement initial est régulièrement une pièce lente, et le mouvement final une pièce
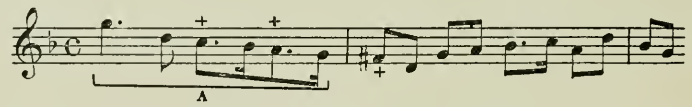
1. *Avant-Coureur,* 27 avril 1767.
2. Arch. nat., O¹2874, f° 14vo.
3. Voir notre mémoire de l'*Année musicale* 1911 : *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750,* pp. 45, 46.
4. Sonates I, V.
5. Le *Tambourin* final 2/4 de la Sonate III admet un *Altro* en mineur, et le *Minueto* 3/8 qui clôt la Sonate VI comprend 3 variations sur la même basse.

d'allure vive, *Allegro, Tambourin* ou *Gigue*. La Sonate V se termine par une brillante *Caccia*.
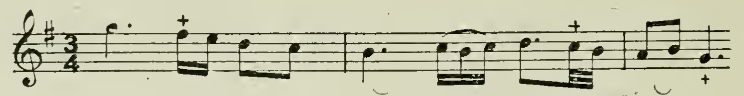
Thématique et composition. — Fort variée et très vivante, la thématique de Mondonville puise, cependant, aux sources coutumières, c'est-à-dire qu'elle découle, directement ou indirectement, de la gamme ou de l'accord brisé du ton. Mais l'imagination rythmique et mélodique de notre musicien parvient à tirer de cette matière première d'élégantes et ingénieuses ciselures. A vrai dire, Mondonville ne crée guère que des bibelots, mais dans leur grâce menue et leur brillant, ces bibelots plaisent et réjouissent.

Prenons, par exemple, la Sonate I; elle est *cyclique*, en ce sens que ses quatre mouvements s'inspirent de la même idée générale, représentée par la gamme descendante de *sol* mineur ou majeur; seulement, sous la plume de Mondonville, ce schéma mélodique se pare d'aspects très divers.

L'*Adagio* de début le propose sous une forme majestueuse, solennelle :
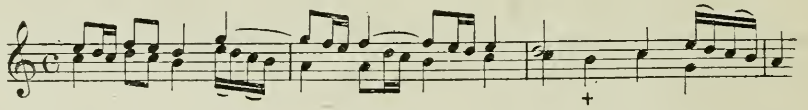


Puis, la partie A devient plus agogique avec l'*Allegro* qui suit, et le motif se complique dans la *Sarabande* en utilisant une rythmique variée, en même temps que la mélodie s'arrête sur la tierce pour onduler jusqu'à la quinte, avant de venir cadencer à la tonique :



Enfin, le *Presto* final ne conserve du thème général que la direction de sa pente, et des groupes de trois croches roulent à l'intérieur de chaque mesure, en descendant chaque fois d'un degré. De même, encore, l'incise A donnera lieu, dans le développement de l'*Allegro*, à des figurations, à des gammes rapides descendantes.

Tantôt grave, solennel, par suite de l'utilisation d'une thématique saccadée, tantôt un peu sec (*Largo* C de la Sonate III), tantôt polyphonique, comme celui de l'*Adagio* initial de la Sonate IV :

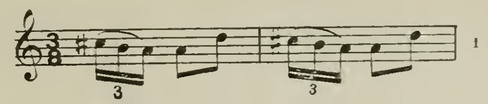


le style des mouvements lents de Mondonville présente de sérieuses qualités qui, par certains points, rapprochent le musicien gascon de Jean-Marie Leclair, et que l'on retrouve, quoique à un degré moindre, dans le recueil dit des *Sons harmoniques* (œuvre IV). Ces mouvements lents s'établissent en majeur ou en mineur sur la tonique générale de la composition[1].

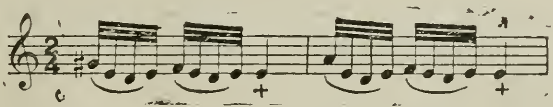
Quant aux *Allegros* et autres pièces animées, ils admettent, généralement, une écriture saturée de batteries et d'arpèges. Fréquemment, surtout dans le deuxième recueil, des figurations ternaires alternent, à l'intérieur de la même

1. Ainsi, dans les Sonates I et II (œuv. I), les *Sarabandes* s'écrivent respectivement en *sol* majeur et en *mi* majeur, les Sonates étant en *sol* mineur et en *mi* mineur. — De même, le *Largo* C de la Sonate III, en *ré* majeur, adopte la tonalité de *ré* mineur.

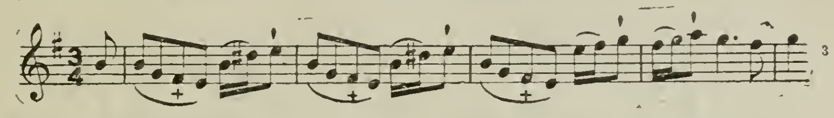
mesure, avec des figurations binaires, et donnent lieu à des contrastes dynamiques, les premières étant marquées *piano*, alors que les secondes s'exécutent *forte*. Mondonville aime beaucoup le dispositif suivant :

 [1]

ou bien encore des séries analogues à celle-ci :

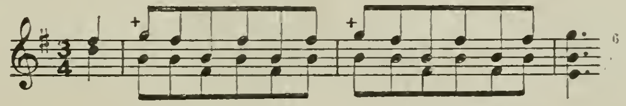


Tel thème d'*Allegro*, celui de la Sonate II du premier Livre, par exemple, a quelque chose de dansant et annonce les futures valses :

 [3]
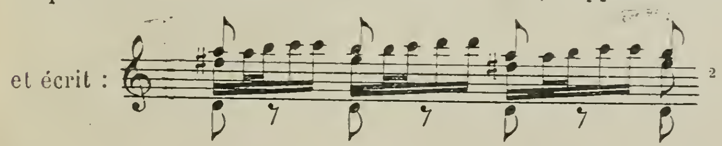
Notre auteur affectionne aussi les motifs de fanfares, à notes répétées, et dans son développement thématique on voit, çà et là, apparaître des figures qui se multiplieront à l'intérieur des symphonies, à partir de 1750, telles les formules répétées et munies de petits mordants à la seconde supérieure qui rentrent dans ce qu'on a appelé les « manières de l'école de Mannheim[4] ». Il écrit aussi une *Caccia* 6/8 à la fin de la Sonate V de l'œuvre IV (*Sons harmoniques*)[5].

Signalons encore les effets de musette (Sonate VI, œuvre IV) et l'impression assez singulière produite par des batteries comme les suivantes :

 [6]

Monothématiques, les *Allegros* des deux livres de Mondonville n'admettent pas, régulièrement, de réexposition du thème générateur à la fin du morceau. Cependant, les deux *Allegros* de la Sonate III et celui de la Sonate VI du premier Livre contiennent une réexposition thématique; de même, l'*Andantino* 2/4 de la Sonate III et l'*Allegro assai* de la Sonate VI de l'œuvre IV redisent le thème initial après le développement à la dominante qui suit les deux barres.
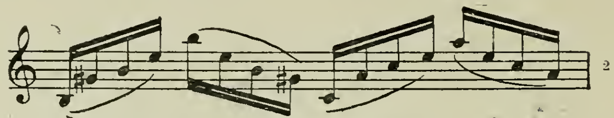
Technique. — Dès son premier Livre, Mondonville témoigne d'une technique très avancée; il atteint les cinquième et sixième positions (Sonate VI); il se sert fréquemment et habilement de la double corde, frappe des accords de trois notes et écrit :

 [2]

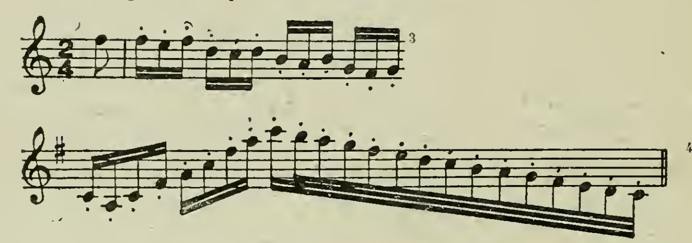
1. Voir, par exemple, les Sonates I, II, III, IV (œuvr. IV).
2. *Allegro* 2/4 de la Sonate VI (œuvre I).
3. *Allegro* 3/4 de la Sonate II (œuvre I).
4. *Allegro* 3/4 de la Sonate III (même recueil).
5. Cette *Chasse* a été reproduite par Cartier (*Les Caractères de la chasse par différents auteurs*, pp. 120, 121, n° 56).
5. *Allegro* 3/4 de la Sonate II (œuvre I).
6. *Allegro* 3/4 de la Sonate IV (œuvre I).
7. *Allegro ma poco* C de la Sonate IV (œuvre I).

Le recueil des *Sons harmoniques* contient des exemples de double trille dont certains portent des doigters[1].

L'archet de Mondonville est souple, précis, plein de ressources. L'*Allegro* 3/4 de la Sonate IV du premier Livre se construit, pour ainsi dire, d'un bout à l'autre au moyen de batteries sur deux cordes; dans la *Fuga* de la Sonate VI, nous voyons les arpèges suivants :


[2]

Non seulement le violôniste emploie fréquemment le *staccato*, mais encore il pratique le *sautillé,* qu'il indique comme il suit :


[3] [4]

Les Sons harmoniques. — Mais l'intérêt capital de la technique de ses sonates à violon seul réside dans l'utilisation des sons harmoniques qui caractérise l'œuvre IV, d'une façon tout à fait curieuse; nous allons l'étudier avec quelque détail.

Les *Sons harmoniques, Sonates à Violon seul avec la Basse continue* sont précédés d'un Avertissement, rédigé d'ailleurs de façon assez peu claire, et dans lequel l'auteur expose le mécanisme des sons harmoniques. Nous le transcrivons ici intégralement :

Avertissement utile pour jouer les sonates dans le goût de l'Auteur.

« L'Ouvrage que je donne au public paroîtra d'abord difficile à bien des personnes. C'est ce qui décourage souvent la plus part de nos disciples qui craignent les transpositions[5] faute de les comprendre parfaitement. Celles qui se rencontrent dans le cours de ces sonates ne doivent point rebuter; pour en écarter toutes les difficultés, il ne s'agit que de se prester à ma nouvelle façon de jouer.

« Les intervales éloignés ne sont pas les plus difficiles quand l'Oreille nous porte à saisir certains sons harmonieux. Les plus flateurs sont ceux qui dérivent de la progression harmonique; ils sont même si naturels à la trompette, au cor de chasse, etc., qu'il est impossible qu'ils en forment d'autres que la tierce, quinte et octave, à moins qu'ils ne s'éloignent de vingt-deux intervales du son fondamental, après quoy ils peuvent varier leurs chants diatoniquement. Ces mêmes progressions se trouvent sur toutes sortes d'instrumens, excepté qu'ils y sont plus ou moins sensibles. Pourquoy ne trouverions-nous pas cette même sensibilité sur le violon qui, de l'aveu général, est l'instrument le plus parfait; un peu d'attention rendra facile la preuve que je vais en donner.

« Divisez la corde du *g. ré, sol,* ou quatrième, en deux parties égales, ce qui

1. *Allegro Giga* 12/8 de la Sonate II (œuvre IV).
2. *Fuga* C de la Sonate VI (œuvre I).
3. *Allegro* 2/4 de la Sonate VI (œuvre I).
4. *Spiritoso* C de la Sonate VI (œuvre IV).
5. On entend par *transposition* le démancher.

formera l'octave du son fondamental; posez un seul doigt sur cette moitié, en observant de ne le point appuyer; levez-le en même tems que L'archet cesse de toucher la corde, vous sentirez que ce son sera plus harmonieux que si vous appuyez beaucoup le doigt.

« En posant le doigt avec la même précaution démontrée cy-dessus :

« Le tiers de la corde formera la douzième ou quinte.

« Le quart, la quinzième ou double octave.

« Le cinquième, la dix-septième ou tierce.

« Le sixième, la dix-neuvième ou quinte.

« Le huitième, la vingt-deuxième ou triple octave.

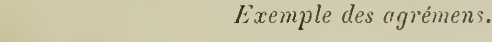
« Après ce dernier son, l'on peut varier son chant diatoniquement, il faut observer la même règle pour les autres cordes.

« A l'égard de ceux à qui les transpositions deviendroient trop pénibles, j'ai pris soin d'i (*sic*) supléer par des doubles nottes qui produisent le même effet, en observant toujours de ne poser qu'un seul doigt sur la corde et de ne la toucher que très légèrement.

« Quoyque les nottes d'en haut et celles d'en bas soient désignées par la même marque, il y a bien moins de difficulté à toucher les inférieures, parce qu'il ne faut pas déranger la main, ce qui devient très facile à ceux qui ne transposent qu'avec peine; de plus, la facilité que je propose revient à mon premier principe, attendu qu'après le milieu de la corde qui forme l'octave, tous les sons deviennent égaux du côté du manche ainsi que du chevalet.

« Je crois m'être assez clairement expliqué pour donner une idée juste et sensible de mon entreprise, l'envie que j'ay de plaire au public et le motif qui m'i a déterminé, et je soumets à la bienveillance des conoisseurs tout le succès de mon travail. »

A la suite de cet *Avertissement*, Mondonville donne une table des agréments qui doivent contribuer à assurer à ses sonates l'expression du « goût de l'auteur ». Cette table, la voici; le violoniste lui donne le titre :





Mondonville la fait suivre d'un *Exemple de la progression harmonique* représentant la touche et les quatre cordes du violon dont la division par 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/8 engendre les différents harmoniques du son fondamental[1].

Chose curieuse, l'*Avertissement*, dont nous venons de citer le texte, présente l'utilisation des sons harmoniques du violon, bien plus comme un moyen de faciliter l'exécution sur cet instrument, que comme un enrichissement de sa technique et de sa sonorité. Mondonville déclare sans doute que les sons « les plus flateurs dérivent de la progression harmonique », et que ces sons se peuvent

1. *Les Sons harmoniques*, p. 4. On voit que Mondonville prend l'expression de *sons harmoniques* dans une acception analogue à celle de Rameau. Voici comment celui-ci définit le *son harmonique :* « C'est un son compris dans l'Harmonie du fondamental, comme sa Tierce sa Quinte ou son Octave, même sa Septième et sa Sixte majeure, lorsqu'il s'agit des Dissonances. » (*Génération harmonique*, 1738. *Table alphabétique des Termes*, lettre H.)

rencontrer aussi bien sur le violon que sur le cor et la trompette, mais il expose surtout une « nouvelle façon de jouer » qu'il destine à ceux « à qui les transpositions, c'est-à-dire les changements de positions, deviendroient trop pénibles ».

C'est donc essentiellement à titre de moyen d'exécution de notes aiguës qu'il propose l'emploi des sons harmoniques, et le mérite de cette innovation lui revient en propre. Non seulement, en effet, aucune méthode de violon antérieure à 1740 ne mentionne la pratique des sons harmoniques obtenus par effleurement des doigts sur les cordes de l'instrument, mais aucune composition pour le violon, française, allemande ou italienne, ne manifeste quelque trace que ce soit de l'utilisation des sons harmoniques avant l'œuvre IV de Mondonville[1]. Du reste, Marpurg écrit : « Il est l'inventeur des sons harmoniques ou sons de flageolet sur le violon[2], » et c'est à juste titre que, dans son excellent ouvrage sur les *Ancêtres du violon et du violoncelle,* M. Laurent Grillet s'exprime de la façon suivante sur le compte du recueil de Mondonville :

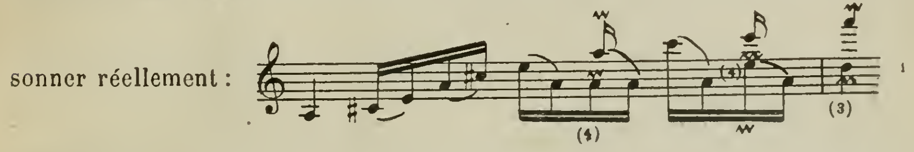
« C'est la première fois, à notre connaissance, que les sons harmoniques furent expliqués et employés. Mondonville, à qui revient cet honneur, mérite donc une mention toute spéciale dans l'histoire du violon, car il fut le précurseur de Paganini[3]. » Tout au plus peut-on reprocher à l'assertion de M. Grillet le mot « expliqués », car le physicien Sauveur présentait, dès 1711, à l'Académie des sciences un mémoire dans lequel il exposait, en détail, la génération et les propriétés des sons harmoniques, que, du reste, on connaissait depuis longtemps, puisque certains instruments, tels que la *Trompette marine,* étaient précisément basés sur l'emploi de ces sons. Il n'en reste pas moins acquis que Mondonville fut le premier à les introduire dans la technique du violon.

D'une manière générale, notre auteur n'emploie qu'un seul doigt pour obtenir les sons harmoniques, c'est-à-dire que ceux-ci ne proviennent que de l'effleurement d'une *corde à vide*; il pratique seulement les sons harmoniques dits *naturels,* et ignore complètement l'usage du sillet mobile qu'assure le premier doigt dans la technique des sons harmoniques dits *artificiels.* Jamais, par conséquent, il ne réalise ceux-ci, le premier doigt appuyé et le petit doigt effleurant la corde.

Examinons de quelle façon Mondonville note les sons harmoniques de son œuvre IV; l'exemple qu'il donne (4) indique, par la note supérieure, l'effet produit; en effleurant le *ré* à vide au moyen du quatrième doigt, à la première position, on obtient le *la* à l'octave supérieure, tandis qu'on obtiendrait le la_3 en appuyant ce quatrième doigt. On voit que Mondonville indique le son harmonique par le doigté *entre parenthèses,* qui doit le produire sur le violon, et par des *guidons* surmontant la note génératrice et la note qu'exprime le son produit. Mais il est, dans son texte musical, des cas où le son harmonique ne reçoit que le signe générateur sans que soit marqué l'effet résultant; autre-

1. Ainsi qu'on le verra plus loin, l'emploi par Francesco Chabran des sons harmoniques est postérieur à la tentative de Mondonville. V. aussi Gevaert, *Nouv. Traité d'instrumentation* (1885), pp. 7, 8.
2. Marpurg, *Beyträge,* t. I, p. 469.
3. L. Grillet, *Les Ancêtres du violon et du violoncelle,* t. II, pp. 127, 128.

ment dit, il arrive tantôt que le son harmonique soit figuré au moyen de deux notes, tantôt, au contraire, qu'il ne le soit que par une seule. Cette double notation trouve son explication dans l'*Avertissement;* rappelons-nous, en effet, que l'introduction des harmoniques résulte, chez Mondonville, du désir d'éviter des transpositions trop périlleuses, des démanchers d'exécution malaisée. Il est clair que s'il fallait réaliser, dans le passage ci-après, les notes supérieures des figurations des sons harmoniques, entendez par là les notes qui doivent sonner réellement :



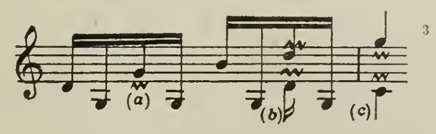
[1]

il faudrait aborder le *mi* aigu du premier doigt sur la chanterelle à la septième position pour atteindre ensuite, à cette position, le *la* aigu du moyen du petit doigt. Si, au contraire, on procède par harmoniques, tout le passage s'exécute facilement à la première position au moyen des doigters que nous faisons figurer *entre parenthèses* : le premier *la* s'obtient avec le quatrième doigt effleurant le *ré*, le *mi* aigu au moyen du même doigt effleurant le *la*, et le *la* aigu en effleurant le *la* à vide du troisième doigt.

Dans un grand nombre de cas, le son harmonique ne s'obtient plus à la position occupée par la main gauche, mais bien par le lancer du petit doigt à une autre position. Qu'on en juge. Voici un passage : [2] qui exige le démancher à la troisième position et l'effleurement successif, au moyen du petit doigt, de la quatrième corde et de la chanterelle.

Lorsque Mondonville désigne un son harmonique par deux notes, la note supérieure représentant celle qui doit sonner *réellement,* il guide très suffisamment l'instrumentiste, car il lui indique implicitement par là quelle est la corde à effleurer. Au contraire, lorsque la représentation de l'harmonique ne comporte qu'une seule note, c'est que ce son harmonique se confond avec le son réellement marqué, et qu'il faut l'obtenir au moyen du lancer du petit doigt.

D'après ces principes, Mondonville écrira :



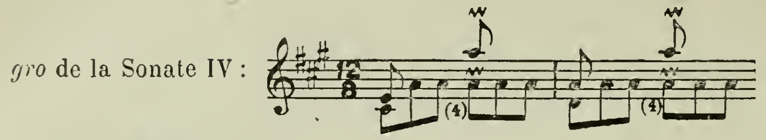
[3]

Et l'on voit alors qu'en (*a*), il ne saurait y avoir d'ambiguïté, puisqu'il s'agit d'obtenir par *son harmonique* un *sol*$_3$; en (*b*), si la note à faire entendre n'était pas indiquée, on pourrait, au moyen du petit doigt effleurant le *ré*, laisser sonner le *la*$_4$.

Mondonville ne se contente pas d'effleurer une seule corde ; il en effleure deux consécutives et produit ainsi des harmoniques à la quinte l'un de l'autre[4].

1. *Allegro* C de la Sonate II (œuvre IV).
2. *Allegro* 2/4 de la Sonate I (même recueil).
3. Sonate II, *Allegro.*
4. Sonate II, *Giga allegro.*

Ajoutons qu'il marque fréquemment les doigters des effleurements nécessaires pour l'obtention de ses harmoniques, témoin ceux qui figurent dans la *Giga Allegro* de la Sonate IV :



Enfin, Mondonville fait alterner des harmoniques avec des doubles cordes et obtient, de la sorte, de curieux effets de sonorité[1].

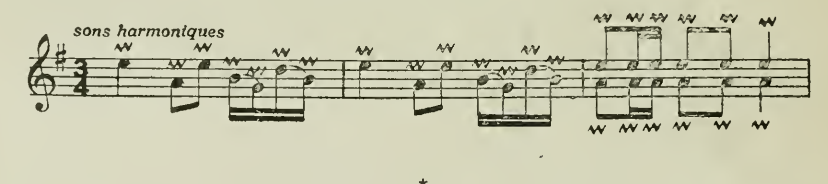
Ces quelques remarques suffiront pour indiquer la variété de ressources que manifeste la technique du violon dans l'œuvre IV de notre auteur.

L'emploi que fait Mondonville des sons harmoniques devait trouver une imitation chez le flûtiste de Lusse, dont le premier œuvre de *Sonates pour la flûte traversière* contient une « Tablature des sons harmoniques » dans laquelle l'auteur, comme Mondonville, désigne les sons harmoniques au moyen de *guidons* placés à la hauteur des notes qui représentent ces sons[2].

La sixième Sonate en *ré* majeur, de ce recueil, sonate que de Lusse intitule *Armonica,* contient des sons harmoniques employés en séries; tantôt des séries d'harmoniques s'introduisent entre deux fragments mélodiques écrits en notes réelles, tantôt les *guidons* s'échappent de figurations en notes réelles, figurations qu'ils prolongent vers l'aigu.

De Lusse fixe, en même temps, la valeur métrique qui doit être attribuée aux guidons : « Ces sons, écrit-il, sous les figures des Guidons, prennent toujours la valeur des nottes qu'elles désignent, et remplissent les mesures où ils se trouvent, ainsi qu'il est aisé de le voir dans la sixième sonate de ce livre. »

Dans l'*Allegro* initial de la cinquième Sonate de son œuvre I (*sol* majeur) le violoniste Chabran emploie les sons harmoniques, mais en se servant du premier doigt comme de sillet mobile; il atteint, de la sorte, dans un morceau où les passages en doubles cordes alternent avec des traits en staccato, une grande variété de sonorité. Ses sons harmoniques s'établissent sur une figure qui se répète et qui conclut par des sons harmoniques doubles[3] :



*
* *

SONATES EN TRIO ET PIÈCES DE CLAVECIN EN SONATES
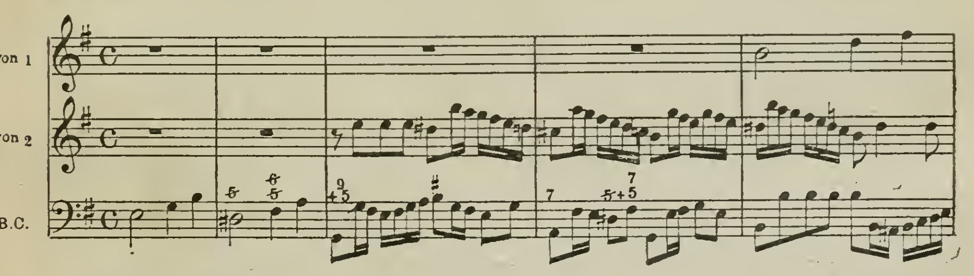
Le recueil publié par Mondonville en 1734 comprend six sonates pour deux violons et la basse continue, qui, toutes les six, s'enferment dans un cadre quater-

1. *Andantino* C de la Sonate II (œuvre IV).
2. *Six* | *Sonates* | *Pour la Flûte* | *traversière avec une Tablature des Sons Harmoniques* | *Par* | *M. de Lusse* | *Ier Œuvre* | Gravez par Mlle Vandôme | Prix 6 livres | A Paris | chez L'Auteur, rue du Foin, à l'hôtel de Carignan... (s. d.).
3. François Chabran, né en 1723, se fit entendre avec un grand succès au Concert spirituel en 1751. Son œuvre I, auquel est emprunté l'exemple qui suit, est postérieur à cette date. La priorité de Mondonville, en matière de sons harmoniques, semble donc bien établie.

naire. Cinq fois sur six, le mouvement initial consiste en un *Adagio* ou un *Largo*[1]. Une seule fois, la sonate s'ouvre par un *Allegro*[2]; le mouvement lent du début cadence toujours à la dominante, et, particularité remarquable, est toujours suivi d'une *Fuga Allegro* à quatre temps. Sans doute, il n'y a, en principe, dans un pareil dispositif, que la confirmation explicite de la construction de la sonate dans le premier tiers du dix-huitième siècle, construction qui admettait régulièrement que le deuxième mouvement de la sonate adoptât le style fugué. Scheibe dit à ce propos : « Der nunmehro folgende geschwinde oder lebhafte Satz wird insgemein auf Fugenart ausgearbeitet, wo er nicht selbst eine ordentliche Fuge ist[3]. » Il est donc de règle, à cette époque, que le deuxième morceau de la sonate soit un *fugato* ou même une *fugue* régulière. Mais, dans la terminologie alors en usage, l'expression de *fugue* s'emploie fort rarement; en outre, les musiciens se conforment généralement aux prescriptions de Scheibe, en vertu desquelles la pièce écrite en *fugato* n'expose que des imitations libres, la basse jouant seulement un rôle d'accompagnement, et ne se pliant pas régulièrement aux fonctions actives qui incombent aux diverses voix d'une fugue stricte[4].

Chez Mondonville, au contraire, les *fugues* ne sont plus de simples *fugatos,* mais bien des *fugues régulières,* à l'instar de celles de l'œuvre V de Corelli ; la basse intervient dans celles-ci au même titre que les deux violons, de sorte que les *Fuga Allegro* de notre auteur apparaissent comme de véritables fugues à trois voix.

Considérons, par exemple, la *Fuga Allegro* de la Sonate I, et nous allons constater que, d'après le principe pédagogique des fugues dites « en échelle », c'est la basse qui propose le sujet, sujet suspensif, alors que le premier violon dit la réponse :



Nous remarquerons d'ailleurs que, pour ses sujets de fugues, Mondonville affiche une prédilection particulière à l'égard de thèmes bâtis sur le rythme ci-dessus, et comportant un intervalle de quinte ou de sixte. On rencontre de semblables sujets des fugues dans les Sonates II et VI.

Les mouvements d'allure modérée placés immédiatement après les fugues, et qui s'intitulent *Gratioso* ou *Cantabile,* laissent prédominer les allures souples à 6/8 ou à 3/4; Mondonville écrit ces morceaux, soit au relatif, soit en majeur ou en mineur sur la tonique, selon que la tonalité est mineure ou majeure[5]. Souvent, ces

1. Sonates I, II, III, IV, VI.
2. Sonate V.
3. Scheibe, *Critischer Musikus*, t. II, p. 677.
4. Sur la souplesse et la variété que J.-S. Bach confère à la *fugue,* voir Spitta, *Johann-Sebastian Bach,* t. II, pp. 679 et suiv.
5. Sonate II, le *Gratioso* est au relatif mineur; il en est de même dans la Sonate V. Le *Largo sempre piano* C de la Sonate VI, dont la tonalité générale est *ut* mineur, s'écrit en majeur, en *mi* ♭.

Arias se présentent en doubles cordes au premier violon ; ainsi, le *Gratioso* de la Sonate IV comporte, d'un bout à l'autre de la partie du premier violon, une large mélodie en tierces et en sixtes, dans laquelle se glissent des trilles sur sixtes.

Quant aux mouvements terminaux, ils appartiennent tous aux types *Allegro* ou *Presto,* et présentent parfois (Sonates III et V) une réexposition à la tonique. Mondonville fait, dans le *Presto* final de la Sonate I, usage d'un thème chromatique descendant que propose le deuxième violon, et fréquemment, il dessine des motifs tout scintillants de trilles rapprochés, dont certains feront partie des « manières » qu'on a prétendues spéciales à l'école de Mannheim[1].

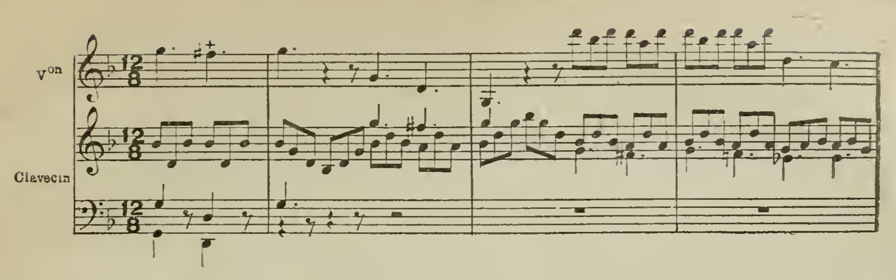
Le *Presto* final de la Sonate IV se recommande par une singularité métrique unique dans l'œuvre de Mondonville : alors que la partie du premier violon utilise la mesure ₵, celle du deuxième s'écrit en 6/8 et la basse en 2; le deuxième violon exécute, sans arrêt, une série d'accords brisés en croches.

Bien que, dans l'ensemble, le style des trios de Mondonville fasse surtout appel aux imitations, certains *Adagios* adoptent une écriture harmonique et pleine, comme, par exemple, celui de la Sonate II, auquel la persistance d'un rythme saccadé confère une certaine majesté.

Les *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon,* qui datent de 1734, constituent un prototype des *Sonates de clavecin avec accompagnement de violon* qui vont se multiplier à la fin du dix-huitième siècle ; elles rentrent toutes, sauf la première qui débute par un *Grave* 2/4 en *sol* mineur, dans le cadre à trois mouvements de la *Sinfonia* italienne. En tête de la première Sonate, Mondonville place un dispositif qui rappelle l'*Ouverture à la française*, car, après le *Grave* intitulé *Ouverture,* il écrit un *Allegro* s'enchaînant avec celui-ci et traité en *fugato, Allegro* qui se termine par trois mesures d'*Adagio*. Cet *Allegro* est suivi d'un *Aria* en *sol* majeur, à deux couplets, muni d'un *Da capo* et d'une *Gigue* à 12/8.

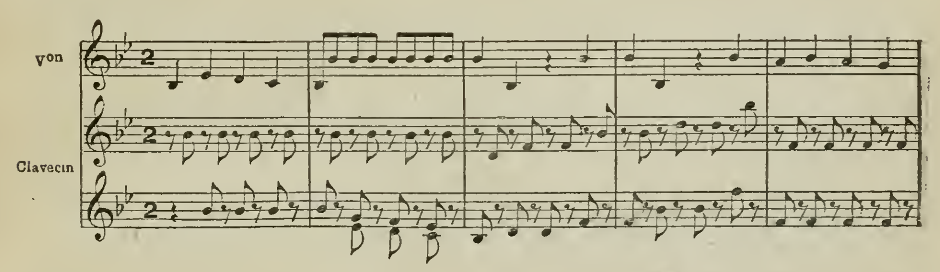
Généralement monothématiques, les *Allegros* se découpent en reprises, et le thème initial se réexpose à la tonique après l'incursion dans le ton de la dominante (Sonates II, III, V). Comme tous ceux de l'époque, ces *Allegros* s'inspirent de la fugue : monothématisme, travail d'imitations provenant du jeu d'une *réponse* contre un *sujet,* expositions successives à la tonique, à la sous-dominante, au relatif mineur de la sous-dominante, puis à la dominante, et enfin retour à la tonique. Cependant, on peut trouver des traces de bithématisme dans l'*Allegro* initial de la Sonate V. Presque toujours, le *développement* s'effectue à l'ancienne manière par un travail de passages confié aux deux instruments qui procèdent, assez sèchement, à une série d'imitations imbriquées, serrées en *strette* les unes contre les autres. Toutefois, quelques signes d'un changement de style se laissent discerner dans la Sonate II, dont la *Gigue* manifeste un caractère de simplification très symphonique, caractère qui apparaît déjà dans la *Gigue* de la Sonate I, dont l'exemple suivant permettra d'apercevoir de quelle façon s'établit la répartition de la présentation thématique entre le violon et les deux mains du claveciniste :

1. On rencontre un exemple de ces « manières » dans l'*Adagio* C de la Sonate I, partie du second violon. Voir aussi l'*Allegro* 2/4 de la Sonate VI.

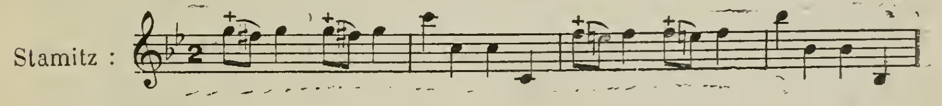


De même, la gracieuse Sonate III en *si*♭ s'ouvre par trois accords du ton frappés par le clavecin, pendant que le violon expose le thème. Conduite de *si*♭ en *fa* majeur, après une poussée vers le ton d'*ut* majeur et une inflexion au relatif mineur *ré* de la dominante *fa*, la tonalité s'établit en *fa*, dominante, aux deux barres; le thème est exposé en entier dans cette tonalité, puis on passe en *sol* mineur, *mi*♭, *fa* majeur, *sol* mineur, pour terminer en *si*♭ par une réexposition du thème initial.

Après un *Aria* (3/8) très développé, et au cours duquel le violon mène le chant, l'*Allegro* final se déroule avec une grande finesse d'écriture. Ici, plus de scolastique, mais des touches légères, comme effleurées et bien dans l'esprit du clavecin :



Nous citerons encore, pour montrer la façon dont Mondonville associe les deux instruments, l'*Aria* 2 de la Sonate IV, où de souples figurations, avec syncopes intérieures, se déroulent élégamment au-dessous de la mélodie du violon. Enfin, comme dans les œuvres I et II, quelques manières palatines avant la lettre se rencontrent dans l'œuvre III de Mondonville. Voici un passage emprunté à l'*Allegro* final de la Sonate III et qui pourrait être signé par Richter ou par

Stamitz : 

* * *

PIÈCES DE CLAVECIN AVEC VOIX OU VIOLON

Les *Pièces* de l'œuvre V, dédiées à l'évêque de Rennes, sont précédées d'un *Avertissement* qui contient quelques conseils relatifs à leur exécution :

Avertissement.

« L'accueil favorable dont le Public a honoré mon premier Livre de Pièces de clavecin avec accompagnement de violon m'a engagé à de nouveaux efforts pour mériter ses bontez, et m'a fait naître l'idée de l'ouvrage que je lui présente. Il est composé de pièces pour le clavecin, avec une partie qui peut être chantée par une voix de dessus, ou jouée par un violon. J'ay cru que ce dessein intéresseroit particulièrement ceux qui joignent au talent du clavecin celui de la voix, puisqu'ils pourront exécuter seuls ce genre de Musique.

« Les personnes qui ont l'usage de s'accompagner en chantant auront plus de facilité à remplir mon idée. Celles qui n'ont point cette habitude pourront suivre les avis que je vais donner :

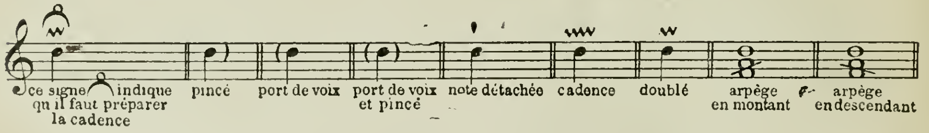
« Il faut commencer par une des pièces où sont ces paroles : *Paratum cor meum* ou *Benefac, Domine, bonis,* en aprendre d'abord le chant, et distinguer surtout les phrases qui sont dans le goût Français d'avec celles qui exigent le goût Italien. Aprendre ensuite la pièce de clavecin qui lui sert d'accompagnement, observer avec attention les agrémens que j'ay pris soin de marquer, répéter souvent les traits qui coûteront le plus, ne point se rebuter lorsque la voix contraindra les mains ou que les mains gêneront la voix. Par ce moyen, on surmontera aisément toutes les difficultés.

« Les personnes qui jouent du clavecin et qui n'ont point de voix pourront faire exécuter la partie de chant par un violon. Au deffaut d'un violon et d'une voix, l'accompagnement tiendra lieu de pièce.

« Lorsque la voix, le violon et le clavecin seront réunis (ce qui est possible entre deux personnes), il faudra proportionner le son de la voix et du violon à la force du clavecin, afin qu'on entende distinctement chaque partie. »

Les conseils que donne Mondonville à la clientèle de ses pièces avec voix ou violon ne le compromettent guère, et ne nous renseignent pas davantage sur ses aptitudes pédagogiques. Comme tant d'auteurs de son temps, Mondonville se contente de phrases vagues et de lieux communs : distinguer le goût français du goût italien, travailler avec persévérance les traits difficiles, voilà certainement des recommandations d'une originalité modeste. On remarquera aussi le caractère de « pièces à tout faire » des compositions dont nous nous occupons. Le claveciniste ne peut-il se procurer un violoniste, et se trouve-t-il incapable de chanter, peu importe; « l'accompagnement tiendra lieu de pièce »; c'est de la musique à transformations.

Une table d'agréments accompagne les innocents conseils de Mondonville :



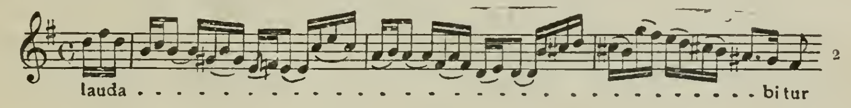
Le recueil s'abrite derrière une citation d'Horace[1] et contient neuf pièces qui sont, en réalité, de petits motets à une voix[2].

1. « Dic melos | seu voce nunc mavis acuta | seu fidibus, citharave Phœbi. » | (Horace, Lib. III, Ode IV.)

2. Mondonville a fait chanter d'autres petits motets à voix seule qui ne figurent pas dans ce recueil, notamment le *Regina cœli* et le *Simulacra gentium*.

Les pièces de ce recueil ne comportent pas toutes une partie de violon ; cet instrument intervient, le plus souvent, pour exécuter des ritournelles, comme dans les cantates, mais ici les paroles sont latines et empruntées aux Psaumes[1]. Dans le cas où le claveciniste ne saurait pas chanter et où, par conséquent, l'exécution du chant devrait être confiée à un violon, celui-ci peut jouer en doubles cordes. Mondonville stipule expressément cet enrichissement de l'exécution pour l'*Aria* à trois temps, *Cantate Deo*.

L'écriture des ritournelles de violon est extrêmement ornée et affouillée ; parfois, ces ritournelles portent l'épithète plutôt singulière d'*Amoroso*, étant donné le caractère des paroles. Du reste, la voix ne reprend pas toujours le thème proposé par lé violon ; c'est ainsi que le *Laudate Dominum* (Ps. 34) confie à la voix et au violon des mélodies distinctes ; mais lorsque l'instrument précède la voix dans l'exposition thématique, le violoniste et le chanteur se livrent à de véritables assauts de virtuosité. Voici un exemple de vocalises qui donnera une idée du style adopté par notre auteur ; la voix, traitée instrumentalement, exécute des passages et des traits souvent difficiles :



Il est vraisemblable d'admettre que les *Concertos de violon avec chant*, qui remportèrent un si vif succès au Concert spirituel et dont nous ne connaissons la structure générale que par les brefs comptes rendus du *Mercure*, relevaient de la même esthétique que les *Pièces de clavecin avec voix ou violon*.

III

Les *Six Sonates à Violon seul et Basse continue* (1767), qui constituent la seule œuvre de musique instrumentale que nous connaissions de Mondonville le jeune, adoptent soit le cadre en quatre mouvements[3], soit celui en trois morceaux[4]. Dans les sonates de type quaternaire, le mouvement initial consiste, sauf pour la troisième Sonate, en un *Adagio* ou un *Largo* découpé en reprises, et construit comme un *Allegro*, en ce sens que le thème du début s'y trouve réexposé après l'inflexion à la dominante qui se produit aux deux barres.

Quant à la pièce lente centrale, elle se coule parfois[5] dans la forme *Rondeau*, chacune de ses reprises s'accompagnant d'un *Da Capo* qui ramène la tête du motif initial, tenant lieu de refrain.

Enfin, le *Minuetto* varié apparaît à la fin de la Sonate IV, avec la série de variations en progression agogique qu'on a coutume de rencontrer à cette époque dans les pièces de cette nature[6].

Très frisée, très ornée dans les mouvements lents, encombrée de fastidieux triolets dans les pièces vives, la thématique de Mondonville le jeune n'offre

1. Ps. 67, versets 35, 36 ; Ps. 91, verset 3 ; Ps. 124, verset 4 ; Ps. 34, versets 3 et 4 ; Ps. 56, verset 10 ; Ps. 33, verset 2 ; Ps. 41, verset 6 ; Ps. 41, verset 7 ; Ps. 143, verset 3.

2. *Air à reprise* « In Domino laudabitur ».

3. Sonates I, III, IV, V.
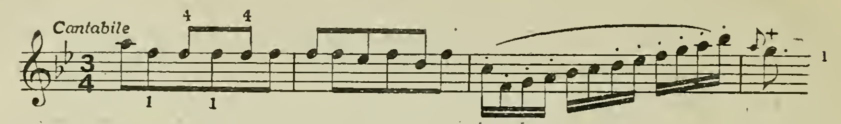
4. Sonates II, VI.

5. Par exemple, le *Largo Amoroso* C de la Sonate I et l'*Arioso* 3 de la Sonate V.

6. Ce *Minuetto con variatione* 3 comporte 6 variations.

guère de caractères originaux. L'auteur affectionne les grands écarts, les batteries, les bariolages sur deux cordes, les pédales inférieures et supérieures.

Il pratique l'extension du petit doigt et lance de légers *staccatos* :



Quelques arpèges de la sixième variation du *Minuetto con variatione* par lequel se termine la Sonate IV en *la* majeur portent des doigters qui témoignent de sa facilité à effectuer des extensions et les croisements de doigts :



Ajoutons que son écriture comporte fréquemment des doubles cordes, parfois à des positions élevées[3], et qu'elle offre quelques exemples d'octaves[4].

1. *Cantabile* 3/4 de la Sonate II.
2. Sonate IV en *la* majeur. — 6e variation du *Minuetto.*
3. Voir la *Fuga* ₵ de la Sonate VI.
4. *Arioso* 3 en *Rondeau* de la Sonate V.

ERRATA ET ADDENDA

Page 13, note 6, *ajouter* : Sur la technique du violon en Allemagne au dix-septième siècle, consulter : G. Beckmann : *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700* (1918).
— 16, note 1, *ajouter* : Trichet (fo 109) parle de la tablature du violon qui « s'exprime tant par notes de musique que par lettres ». Dans ce dernier cas, elle est au rebours de celle de la viole, parce que le numérotage des cordes sur le violon est inverse de celui de la viole. Cf. Beckmann, *loco cit.*, p. 5.
— 22, note 1, *ajouter* à la fin : De même, Durey de Noinville (*Histoire du théâtre de l'Opéra en France,* 1753, p. 38) dit de Lully que « jamais homme avant lui n'avoit porté si haut l'art de jouer du violon ».
— 39, la dernière citation musicale est en clef de *sol* 1re ligne.
— 43, Lire un bémol à la clef dans la 1re citation musicale.
— 44, Lire scène 6 au lieu de scène 5 à la note 5.
— 75, note 6, *ajouter* : De même, la femme de Rebel est désignée sous le nom de Coutil sur l'acte de décès de Jean-Charles Rebel, mort le 27 août 1705, rue d'Argenteuil, à l'âge de dix-huit mois (Fonds Bégis).
— 94, 1re citation, 1re mesure : lire *ré* au lieu de *mi* pour la 3e note.
— 95, 1re et 3e citations : les petites notes doivent être remplacées par des notes ordinaires.
— 113, note 1, *ajouter* : Des batteries semblables s'observent notamment chez les violonistes allemands du dix-septième siècle).
— 113, note 2, au lieu de *Ibid.,* lire : *Rondeau* 3/8 de la Suite IV (*1er Livre*).
— 115, 1re citation, dernière note, lire *ré* au lieu de *mi.*
— 116, 2e citation, 1re portée, 3e mesure, avant-dernière note, *mi* au lieu de *sol.*
— 116, dernière citation, il faut 3/8 à la clef au lieu de 3/2.
— 118, note 11, *ajouter* : On rencontre des batteries en octaves chez le violoniste allemand Frantz (dix-septième siècle).
— 119, 2e citation, il manque deux barres de mesure dans la première portée en 3/8.

Page 123, note 7, *ajouter* : Les accords ci-dessus étaient peut-être arpégés, ce qui en rendait l'exécution possible.

— 125, 3e citation : il faut ₵ au lieu de C. — 4e citation, 3e mesure, lire *la* au lieu de *si*; — note 5, *ajouter* : Cf. la *Courante* de C.-H. Abel (1677), citée par M. Beckmann.

— 140, 1re citation : il faut pointer la 1re noire; les 4 doubles croches suivantes sont des triples croches. — 5e ligne du texte, lire Op. VI au lieu de Op. III.

— 142, 1re citation, 3e mesure : lire *ré* blanche au lieu de *mi*.

— 142, 2e citation, il faut un dièse à la clef.

— 158, 1re citation, à la B. C., 1re mesure, la dernière croche est un *sol* et non un *si*.

— 175, 4e citation : la note de rappel est 5 et non 4. — 5e citation : la 1re note est *ré* au lieu de *mi*.

— 178, 16e ligne du texte, lire *assai* au lieu d'*essai*. — 4e citation : la 1re note de la 3e portée est un *sol* et non un *la*.

— 200, note 3, *ajouter* : Des arpèges semblables se remarquent dans la Sonate III (1664) de J.-H. Schmelzer.

— 218, note de rappel 1 à la 1re citation musicale.

— 219, 1re citation, note de rappel 1. — 2e do, les 4 premières notes de la 1re mesure sont des croches. — 4e citation, 2e mesure, la 4e note est un *ré* au lieu d'un *mi*.

— 220, 1re citation : l'avant-dernière double croche est un *si* et non un *do*.

— 221, 5e citation : la 2e note à la 2e partie est un *ré* (croche pointée) et non un *mi*.

— 226, note 3, *ajouter* : Le *tremolo* était pratiqué, dès le dix-septième siècle, par les violonistes allemands. Cf. la *Fantasia* de Steffan Hau, donnée par Beckmann (*loco cit.*), p. 10 des citations musicales.

— 229, note 2, au lieu de *Allegro ma non tropo* 2/4, lire *Aria* 3/8.

— 266, 1re citation, 2 bémols à la clef. — Note 3, lire 3/8 au lieu de 2.

— 322, 1re citation : supprimer la liaison des 3 notes aux 2e et 3e mesures.

— 324, 1re citation mettre : un + sur le 2e *si* bémol de la 1re mesure. — 2e citation : la 1re note (*mi* bécarre) est une blanche pointée.

— 328, note 1, lire Sonate VII au lieu de Sonate VIII.

— 333, 2e citation, avant-dernière mesure : les 4 *ré* en staccato.

— 335, Citation musicale : à la partie de basse, 4e mesure : *ajouter* un bémol au chiffrage 6 du 2e *do*. — 5e mesure : *ajouter* 5 au chiffrage de la 1re note (*la* blanche) de la basse. — 6e mesure (basse) : lire *do* (noire) au lieu de *fa*.

— 336, 2e citation, dernière mesure : tout le trait en doubles croches est en staccato.

— 347, note 6 : lire Sonate XI au lieu de Sonate X.

— 348, 2e citation, 3e mesure : la 3e note est un *la* et non un *do*. — Note 2 : après Sonate VI, lire *Œuvre II*.

— 350, Sommaire du Chapitre VI, 2e ligne : lire Leczinski au lieu de Leckzinski.

— 353, 1re citation : elle doit porter la note de rappel 1.

— 373, 2e citation, 1re mesure, partie de 1er violon : la 4e note est un *sol* et non un *la*.

TABLE DES REPRODUCTIONS

TABLE DES MATIÈRES[1]

DU TOME PREMIER

1. Un *Index alphabétique général* et la *Bibliographie* figureront dans le Tome III.

CHAPITRE IV

Les Violonistes de la Régence.

SOMMAIRE

TROISIÈME PARTIE

LECLAIR L'AINÉ ET SES ÉMULES

CHAPITRE V

Les frères Leclair.

SOMMAIRE

CHAPITRE VI

Baptiste et Mondonville.

SOMMAIRE

12-21
IMPRIMERIE DELAGRAVE
VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE



